جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

التقنيات السّرديّة
في الرواية النّسويّة العربيّة المعاصرة وجمالياتها

رفقة محمد عبد الله دودين

رسالة

مقدمة إلى

عمادة الدراسات العليا

استكمالاً لمتطلبات الحصول على

درجة الدكتوراه في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، ٢٠٠٤

الإهداء

إلى الروح الطاهرة، التي غادرت فظاظة المكان، وعَسْف الزمان، راضية مرضية في برزخ الرضا والنور، روح أخي أحمد رحمه الله. يا أخي الحبيب، لو يعرفُ الزيتون غارسَه، لصار الزيتُ دمعاً.

رفقة دودين

شكر وتقدير

أما وقد استوت هذه الدراسة المتواضعة على سوقها، فأجد لزاماً علي أن أتقدم بجزيل الشكر، وجميل العرفان، لكل الذين مدوا لي يدَّ العون والمؤازرة والدعم، معينيني على قضاء حوائج هذه الدراسة، الأستاذ الدكتور جوزيف زيدان، الاستاذة سهير التل، الأستاذ نزيه أبو نضال، الأستاذ زايد المعايطة، والأستاذ فراس أبو عين، والأستاذة كاترينا الحمارنة، وابن أختي الدكتور محمد، والسيد عمر الخضري، والطفل الجميل مؤمن أقّر الله به عيون والديه، وأسرة تحرير تايكي مجلة الإبداع النسوي الاردني الصادرة عن أمانة عمان الزاهرة الأستاذة بسمة النسور، والقاصّة جميلة عمايرة، والأخ غيث عضايلة، وكل فريق المجلة على ما قدّموا من دعم ومؤازرة، فجزاهم الله كل الخير.

كما وأشكر محمد الذي أذكى فيَّ روح المواظبة والمثابرة، كلما توالت أغباش العتمة والتعب، واسرتي الكبيرة وصديقاتي الذين قدموا كل الدعم والمؤازرة .. إخوتي وأخواتي وأولادهم: زكريا، ابتسام، وشريفة، ويسرى وقد تصادقوا مع الإبداع النسوي، وأدركوا معي نبل ومجد البحث والطموح العلمي الذي يعلو ولا يُعلى عليه.

فالحمد لله وكفى، وسلام على عباده الذين اصطفى.

رفقة دودين

المحتويات

الملخص

التقنيات السّردية
في الرواية النّسويّة العربيّة المعاصرة وجمالياتها

رفقة محمد عبد الله دودين

جامعة مؤتة ٢٠٠٤

تعالج هذه الدراسة إذ تستند إلى معيارية مصطلح النسوية "femininity" حين تعني مجموعة من الخصائص التي تحددها الثقافة وترسم بها أدوار كل من الرجال والنساء وتصوغ الفكر الذي يعرّف بكل منهما، الرواية النسوية العربية المختارة حصراً بالدلالة على المصطلح، وذلك للكشف عن مضموناتها وتقنياتها، بوصفها تحمل خطاباً معرفياً يعكس درجات التمثل الموضوعي لمعايير الوعي الذاتي والموضوعي في الحراك الاجتماعي الذي يمتزج كواقع موضوعي بالمتخيل في البناء الروائي، وذلك باستكناه أبعاد ومرامي هذه التجربة الروائية وفق آليات ما يمكن تسميته بالمنهج النّسوي، ليكون سؤال الدراسة: هل ثمة منهج نسوي ظاهر أو باطن تبرزه الروايات، ويبرز وعي المرأة بذاتها والذي هو تمثل موضوعي لوعي المجتمع، تساهم اللغة في تشكيله وفي دعم افتراقه وتباينه بالاستناد إلى الاختلاف البيولوجي الذي يجعل المرأة هي الجنس الثاني كما قالت سيمون دو بوفوار، مؤسسة بذلك للنسوية الحديثة.

وكان من أهداف هذه الدراسة البحث عن مدى استجابة الرواية العربية النسوية للحداثة ولطروحات ما بعد الحداثة التي تأتي في سياق طروحات المنهج النسوي المتطلع إلى آفاق جديدة في الكتابة، بوصف أنّ النقد النسوي يقوم بدور مفقود في المؤسسة النقدية الأكاديمية أسوة بالنقد الثقافي الحضاري، ودراسات ما بعد الاستعمار

التي تقوم بالدور ذاته، متحرراً من منطق الشبيه الحداثي إلى منطق المختلف ما بعد الحداثي في الكتابة.

وقد هدفت هذه الدراسة أيضاً إلى الكشف عن مدى ملائمة مصطلح الأدب النسوي في الإشارة لكتابة مخصوصة ذات سمات تعنى بنقش اختلاف الذات والجسد واللغة كما تقول ايلين شوالتر في كتابها "النقد النسائي الجديد" محددة سمات الكتابة النسوية الجديدة، ذلك أن الابداع النسوي نتاج انساني وهو خطاب معرفي أدبي أصيل يحمل السمات المعرفية والجمالية الناجمة عن الخصوصية النسوية، والمؤسسة لهوية ثقافية متجددة تمتح من حقول معرفية متعددة، وتتجاوز معايير الاختلاف الجنسي باتجاه آفاق انسانية رحيبة.

هذا بالإضافة إلى تأصيل وضبط المصطلح النقدي في الدراسة والتعويل على الجانب التطبيقي في الروايات قيد الدراسة، وذلك بوضع الرسالة الاجتماعية والأخلاقية والجمالية للروايات على محكِّ الاختبار السردي في النصوص، سعياً للكشف عن موقع الرواية النسوية العربية على خريطة الابداع العربي وذلك باستكناه مكامن القصور إن وجدت، واستجلاء مكامن التجلي الإبداعي أيضاً.

لقد حاولت هذه الدراسة طرح أسئلة الإبداع النسوي دون أن يعني ذلك أنها تدعي التصدي للإجابة بقدر ما تسهم – هذه الدراسة – مع غيرها من الدراسات في التأسيس لنقد منهجي نسوي يقوم بدور يكاد أن يكون مفقوداً في المؤسسة الأكاديمية لما للحضور في حقل النظرية من أهمية قصوى، فالنظرية إما أن تكرس الواقع، وإما أن تسعى لتغييره، وبانتظار دراسات قادمة تقوّم وتضيف، معليّة من شأن العلم الذي يعلو ولا يعلى عليه.

ABSTRACT

A Narrative Techniques of Arab Women Novel:
The Aesthetics of Form

Rifqa M. A. Doudeen

Mu'tah University ٢٠٠٤

The present study focuses on Arabic women's novel based on feminism criterion that indicates a set of characteristics determined by culture that represents the intellectual role of men and women. This study aims at revealing the content and the techniques of Arabic Women's Novel that contains an intellectual theme which reflects degrees of objective representations to the standards of the self and objective consciousness in the social context that blends as a real presentation in novel construction. This task is performed by an investigation of the dimensions and destinations of Arabic Women's experience in the field in accordance to what is called feminine approach. This tasks leads to the main question of the study, which is: Is there an underlying or uncovered women's approach represented by their novels that expresses Woman's awareness of herself which represents a social awareness of the community, where language has a major contribution in its presentation and in supporting its similarities and contradictions based on the biological difference that defines women as the second sex as **Simonede Bearvoir** suggested by which "Modern Feminism" was established.

One of the main goals of this study is to investigate the extent to which Arabic Women's Novel has responded to modernism and postmodernism that was proposed by women's approach which aims at new horizons in writing styles, taking into consideration that women's criticism playing a role that is missing in the academic criticism institution, following the steps of cultural criticism and postcolonial studies that plays the same role, which advocates a different postmodern writing style.

This study aims at finding the level of convenience which the concept of women's literature by handling a specialized writing that focuses on revealing the self, the body and the language differences as **Elain Shwalter** indicates in her book "New Feminine Criticism" in which she defined the characteristics of new feminine writings, which indicates that women's creativity is a human production which is a genuine literary speech that contains cognitive and beauty features resulted by women's specialty that creates the foundation of a renewable cultural identification built in multi-cognitive contents which travels beyond the typical sexual based differences replaced by modern humanistic horizons. In addition, the concept of criticism was controlled in this study by investigation the applied aspect of the novel. This was achieved by assessing the social, moral, and beauty themes of the novel through assessing the narrative scripts of the novel in order to locate the Arabic Women's Novel on the map of Arabic creativity.

This study has found neutral answers to women's creativity by which a foundation for feminine criticism approach can be established that can represent a missing role in the academic institution based on a theoretical foundation. Theory can dedicate the present or can change it. Future studies that can enrich and represent this field are highly encouraged, that can hold education and knowledge to its ultimate.

الفصل الأول

الرواية النسويّة العربيّة

١-١ المقدمة

في البدء كانت الكلمة، وهي تمكث في الأرض لأنها مما ينفع الناس بإذن الله الذي يؤتي الحكمة سبحانه من يشاء، ويعلي العلم ولا يعلى عليه وهو الجهد المقرون بحسن الرجاء أن ينفع بما فيه وبعد:

فإن تناولي موضوع الكتابة النسوية نابع من اهتمامي الجاد والمخلص بهذا الموضوع، ومن منطلق إحساس شخصي شكلته جملة معطيات في ساحتنا النقدية تغرّب كتابة المرأة، وترى أن تناول قضية الكتابة النسوية محفوفة بالمخاطر إن لم تقم به باحثة، بما تحمل هذه الآراء من دعوات استنفار إن جاز التعبير – تدفع للتصدي للعقبات التي تقف أمام فهمنا للأدب النسوي العربيّ بعامة، وهي ذات العقبات التي تقف أمام إضطراب فهمنا للأدب السردي وتتمثل في اجتماع وتداخل وتقاطع عدة مفاهيم في تقييم العمل تدور حول استكناه أبعاد العلاقة بين النصِّ والمفسر، وهي على تماس بتطور أشكال الكتابة داخل التراث السردي ذاته بما يشبه تطور الارتقاء الساعي إلى أحداث الإحالة النصيّة المطلوبة في القراءة النقدية بالضبط، وهذا يعني انطلاق الدراسة من مجموعة من المفاهيم والمصطلحات التي يقترحها البحث استناداً إلى معايير تصنيفية يقترح التأسيس عليها لمقاربة مفهوم الكتابة النسوية، والذي ينطلق في دراسة أسئلته من منطلق أنه الآخر المغاير والذي نفترض أنه يحقق ذاته بنقش اختلافه جسداً ولغة على النص، وبوصف أن اللغة هي حقل مركزية تحقيق الذات.

إن أسئلة الإبداع النسوي التي تحاول هذه الدراسة معالجتها بافتراض أنها تحقق الذات النسوية وتنهمّ بها ستكون منطلقة من النصوص النسوية ذاتها، وهذا يعني أنها تبرز في منتج بعض الكاتبات وليس في منتجهنَّ جميعاً ذلك أن معايير النقد النسوي منهجاً في الدراسة يفترض في النصوص معايير متعددة، من أهمها: تبني هذا النص أو ذاك لقضايا المرأة وبناء معرفة بذلك، بوصف أن الأدب حامل معرفي،

تصاغ فيه المعرفة بلغة تنقله إلى مستوى الأثر الجمالي الذي يحقق أدبية النص، ذلك أن خطاب الرواية يمتح مـن حقـول معرفيـة متعـددة تتـضافر فيهـا المعرفـة الانثروبولوجية والأسطورية واللغوية والاجتماعية، ويكون للتجربة الذاتيـة والرؤيـا المعرفية المتباينة استناداً إلى تعدديتها دورها في بناء النص واثرائـه خاصـة وأن الدراسة ستحتكم إلى نصوص نسوية مختـارة نفتـرض اجتراحهـا أفقـاً للمغـايرة والاختلاف من خلال تقديم امكانات لتلقي أعمال هي أقرب إلى قضية المرأة بطبيعـة الحال وليست معنية بدعائية وبلاغية الصوت الاحادي السائد المركزي، بقدر ما تعبر عن تجربة ذات خصوصية وتتوفر على معرفة معمقة عن الذات، مصوغة بلغة أدبية قادرة على استكناه عمق التجربة وخصوصيتها دمجاً لـصافي صـيرورة المجتمـع وتطلعاته، والتأشير إلى ما هو كامن مخبوء في رحم المستقبل قد لا يتوفر عليه الواقع فيكون الفائض عن الواقع المكمل لنواقصه، الناطق باسم المسكوت عنه الـذي يمثـل علامات للتحول المستبطن في العلاقة الجدلية بين الخاص والعام تجعل الكتابة جـزءاً من التجربة المعيشة، وليس مجرد عكس لها.

إن رصد أبعاد الكتابة وفق آليات المنهج النسوي في الكتابة الإبداعية، يتطلـب تحديد مجال الاختيار للنصوص الدالة، بحيث يمكن بناء تناظر بين طروحات المـنهج والروايات الدالة، بما يعني ذلك من اتسامها بخصائص وسمات محددة تبلور جماليات مغايرة مبنية على الأفق المفترض للاختلاف الذي يتجـاوز المجـاورة والاضـافات الكمية، ومن أهم هذه السمات والخصائص: أن تكون النصوص الدالة معبرة عـن الذات النسوية في الدرجة الأولى، بوصـفها فردانيـة " Indiridualisme " واعيـة متطلعة إلى تغيير مواقعها مخلخلة الخطاب السائد والمهيمن بخطاب أصـيل يـرى: أن الاختلاف البيولوجي بين المرأة والرجل على أهميته والذي يعتبـر مـصدر قـوة وثراء لخطاب المرأة الإبداعي، ليس هو الأساس في التمييز ضد المرأة، بقدر ما هـو تشكيل رمزي تاريخي اجتماعي يعاد انتاجه، فثمة ميراث من انثروبولوجيـا التفرقـة الانسانية تراكم عبر أزمنة طويلة تعايش فيهـا الأسـطوري والأيـديولوجي مفـرزاً سياسات جنسانية تعطي أحد الجنسين حق الهيمنة علـى الجـنس الآخـر اجتماعيـاً وايديولوجياً ونفسياً وثقافياً خاصة في المجالات شديدة الانتقائية كالـسياسة والقـانون

والحروب، ومثل هذه المنظومة الراسخة المتجذرة لا يمكن تفكيكها إلا بدخول الهوامش بخطاب أصيل، يأخذ مواقعه إلى حيز المنظومة المركزية هذه.

إن اعتبار تحقق الذات النسوية في اختيار الروايات يتسق مع تقسيمات النقاد الذين رأوا أن الكتابة النسوية ضمن منجز الأدب في المرحلة التي تلت عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين قد جنحت بكتابة المرأة لتهميش فرديتها باتجاه كتابة تحقق الذات الجمعية القومية والوطنية، التي تعرضت للاهتزاز بسبب من النكبات السياسية والعسكرية والتي غلبت المشاريع القومية والوطنية والمنازلات السياسية على قضايا المرأة مما نأى بأدب المرأة الذي ينشد نقش الاختلاف باللغة على النصوص مجرباً حالات قصوى بعيدة عن الشعارات الايديولوجية وهو الأدب النسوي ليأخذ موقعاً يحظى بقبول المؤسسة النقدية المركزية " فلا صوت يعلو على صوت المعركة " مفضلاً عدم الاصطدام بمعوقات منهجية وشكلانية تصوغ خصوصيته.

ومن المعايير التي حكمت اختيار الروايات الدالة في هذه الدراسة –كما تشير الدراسات– توفرها على بيانات أدبية تطرح جديدها أو تعلن قطيعتها مع غيرها سواء أكانت تلك القطيعة مع النموذج القديم أم الحديث، ومن خلال طرح غير مباشر يثير ردود فعل متنامية ومطردة، ايجابية أم سلبية تحتمل أيضاً أن يكون الموقف من هذه الروايات بسبب من مواصفاتها الفنية التي قد تتقاطع مع النموذج الفني والسائد أو النموذج المركزي الراسخ الذي يعاد انتاجه، مثال ذلك رواية " أنا أحيا " لليلى بعلبكي ورواية " حكاية زهرة " لحنان الشيخ ورواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ذلك أن الكتابة وفق معايير الخروج عن السائد ستكون سبباً في إرباك قواعد الإحالة الأدبية التي اعتادها الناقد والمتلقي في تأويل العمل مما يقود إلى تهميش أو تحريم مثل هذا النتاج الثقافي، إما بسبب موقف أخلاقي قيمي مسبق أو بسبب عدم توفر المفاتيح الضرورية لفك شفراته النصية بما يستوجب من النقد النهوض بدور نوعي مغاير يزيل عن مثل هذه الأعمال اغترابها عن ساحة النقد والتلقي، ذلك أن من السهل على النقد النخبوي أن يتعامل مع الظواهر الراسخة والكتابات التي تحققت تداوليتها وسلطتها ومقروئيتها مما يوقع الأعمال النقدية ذاتها في التحيز بسبب من استعبادات واقصاءات الآخر المغاير الساعي إلى اختراق حدود النظريات الذكورية والساعي

لفرض التشكيك وهدم الفرضيات السائدة التي ومنذ سقراط تحدد فضائل النساء بالاستناد إلى فضيلة جوهرية تجد شكلها الكامل والناجز عند الرجل.

لقد واجهت هذه الدراسة كغيرها من الدراسات جملة من الصعوبات لعل أهمها انتقائية المنهج النسوي في النقد واشتباكه على قاعدة أن يَفيد ويُفيد مع حقول نظرية فكرية ونقدية كبيرة لا تلغي أهمية الحدود والتصنيف بالنسبة لهذا المنهج، وخاصة علاقته بمنهج النقد الثقافي والحضاري وكتابات ما بعد الاستعمار والتي ترى أن مثل هذه المناهج تقوم بدور مفقود في المؤسسة الأكاديمية، رغم أنها تعاني من اشكاليات التقعيد والتنظير لمصطلحها وآلياتها النقدية، هذا بالإضافة إلى ندرة الدراسات السابقة التي طبقت هذا المنهج بشكل قابل للاحتذاء، واختلافها وتباينها في ضبط المصطلح وفي ضبط معايير التناول النقدي، مما جعل لمّ شتات هذا الموضوع وتطبيقه على عينة الدراسة مسألة في غاية الصعوبة ويبذل لها من الجهد الكثير في جمع إعادة وإقامة تناظراتها المختلفة دون أن تخرج عن مظانّها العلمية البحثية، وقد بذل الإستاذ الدكتور المشرف على هذه الدراسة جهوداً مضنية أيضاً في ضبط الدراسة وضبط مصطلحاتها فالحمد لله الذي أنطق لساننا وألهم جناننا، باستواء هذه الدراسة المتواضعة على سوقها، ونحتسب جهدنا عند الله مقروناً بحسن الرجاء أن تنفع بما فيها.

أما الدراسات السابقة التي تناولت موضوع كتابة المرأة، فهي دراسات يعتريها ما يعتري من منهجها من اتساع وعمومية في الدلالة، تخضع لاشتراطات عديدة منها: انصياع الكتابة النسوية والكتابة عن الأدب النسوي لشروط تمييز ولاستبعادات واقصاءات بسبب من كونها كتابات على حد التطرف والانفعالية والانتقائية أحياناً، مما استلزم جهداً من الحياد العلمي لا ندّعيه كاملاً، خاصة وأن معظم الكتابات التنظيرية في الفكر النسوي وعدّته المفاهيمية من أدب ونقد قد وصلت ساحتنا بموجه غربي حديث، وهذا ما جعل البحث يتجه للنظر في الدراسات الغربية التي أسست للأدب النسوي والنسوية الحديثة ابتداءً بكتاب " سيمون دوبوفوار " " الجنس الثاني " ومروراً بكتب ايلين شوالتر في " النقد النسائي الجديد " وكتاب ماري إلمان " التفكير بالمرأة وكتاب كيت ميليت " السياسات الجنسانية "، مروراً بكتابات العديد من

منظرات المنهج النسوي كهيلين سيكوس، ولويس ايرغراي وفرجينيا وولف وجوليا كرستيفا مما هو مثبت في ثنايا الدراسة.

كما نظر البحث في الدراسات التي أثرت في المنهج النسوي فأفاد منها كدراسات ميشيل فوكو وجاك دريدا، وهشام الشرابي وادوارد سعيد، وشيرين أبو النجا وفاطمة المرنيسي، والتي اعتمدنا في النظر فيها الدراسات ذاتها، والدراسات التي انبنت عليها، ومثال ذلك كتاب " فتح البوابات " لبلومنغتون وهو الكتاب الذي أرّخ لقرن من الكتابة النسائية العربية، وهذه دراسات يمكن وصفها بأنها إما عبر الأدبية أو غير أدبية.

أما الدراسات الأدبية المحضة فقد كانت معنية بتأطير البحث ضمن حدود عنوانه وأهدافه، ومن أهم هذه الدراسات: دراسة جوزيف زيدان، " الرواية النسائية العربية " وهو صادر باللغة الانجليزية وكتاب بثينة شعبان " مئة عام من الرواية النسائية العربية " وكتاب ماجدة حمود " الخطاب القصي النسوي " وكتاب عبد الله ابراهيم " السردية العربية الحديثة "، هذا بالإضافة إلى دراسات متخصصة في السرد كدراسة جيرار جينت " خطاب الحكاية " ودراسة والاس مارتن " نظريات السرد الحديثة " والملفات التي أصدرتها بعض الدوريات العربية كملف مجلة ألف المنشور في عددها التاسع عشر وعنوانه " الجنوسة والمعرفة، صياغة المعارف بين التأنيث والتذكير " وكذلك ملف باحثات بعنوان " المرأة والكتابة " وهو الكتاب الثاني الصادر عن تجمع الباحثات اللبنانيات، علاوة على ضبط المصطلح بالعودة إلى المعاجم اللغوية والنسوية، وكذلك ضبط المصطلح النقدي في موسوعات الناقد الأدبي المتعددة.

ومهما يكن من أمر هذه الدراسات، فإن الدراسات الجادة التي انصبت على دراسة الرواية النسوية العربية ومعظمها يعتمد المنهج الاستقرائي قد لا تفي بحقّ هذا الأدب الذي لا يشكل قسماً من الرواية العربية أو مكملاً لها فحسب، بل يأتي في صلب أطروحتها الفكرية والأخلاقية والجمالية والكمية مما يجعل هذه الدراسة في سياق الإفادة من الدراسات السابقة، وفي سياق التأسيس لدراسات مستقبلية تظل

مفتوحة على البحث والاستقصاء معولة على دراسة الرواية النسوية المختارة حصراً لأغراض البحث.

وفيما يتعلق بمحتوى الدراسة التي جاءت في تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، فقد توخينا يه الإحاطة بالموضوع من مختلف جوانبه، ففي التمهيد تمّ ضبط المصطلح النقدي وتبيان حدود اشتباكه مع الحقول المعرفية المتعددة فكراً ونقداً، وفي الفصل الأول الذي عنون " بالرواية النسوية العربية، الريادة على طريق تشكيل هوية ثقافية " تمتّ دراسة الرواية النسوية العربية عبر مسيرتها التطورية منذ بداية ما يسمى بعصر النهضة العربية ويحدد عادة بالنصف الأول من القرن التاسع عشر، بما يثبت مشاركة المرأة العربية للرجل في حقل الريادة، وخاصة في اعتبار رواية زينب فواز " حسن العواقب " الصادرة عام " ١٨٩٤ " أول رواية عربية وهي سابقة لرواية محمد حسين هيكل " زينب " بأكثر من خمس عشرة سنة، مع ملاحظة أن تحديد الريادة هو لأغراض البحث، وتوخياً لأمانته وحياديته مبرزين سلبيات الكتابة النسوية في المرحلة التأسيسية هذه والتي انطلقت من موقع التماهي مع السائد كي يحظى بالقبول ولم تكن سلبيات بقدر ما عنت مجالات للتطور.

وفي الفصل الثاني المعنون " بإشكاليات الرواية العربية، ثيمات أساسية " فقد تمّ القاء الضوء الوفير على أهم أسئلة الإبداع الروائي النسوي العربي وتبيان مدى ملامسة هذا الابداع لقضايا ومشكلات المرأة، ومدى تحقيقه الذات النسوية المحكومة بمفهوم تحرير المرأة بموازاة جهود الإصلاح السياسي بالاستناد إلى أنّ ميراث التفرقة هو ميراث تراكم عبر زمن طويل وتعايش فيه الايديولوجي والأسطوري والأنثروبولوجي، وأن خلخلة بنى هذا الميراث القّارة كانت من مرامي الروايات التي درست كنماذج دالة والتي استنبطت علاقاته المتراتبة في بنية المجتمع العربي الأبوي، واستنبطت طوباوية الفكر الذي يربط بين تحرر المرأة وتحرر المجتمع ن ملقية هذه الدراسات الضوء على الاشكالية المتعلقة بجسد المرأة بوصفه هوية ثقافية متجددة، تتجاوز معايير الاختلاف الجنسي باتجاه آفاق إنسانية رحيبة.

أما الفصل الثالث وهو فصل الدراسة الفنية وتمّ فيه دراسة إعادة الروائية من زاوية البناء السردي، حيث درس توظيف المكان في الروايات من زاوية الفكر

النسوي المتمثل في البناء الروائي المازج الواقع بالمتخيل والذي يعيد النظر في المسلمات المرجعية التي يتشكل منها مفهوم المكان من زاوية الخاص والعام باتجاه منظور جديد يمزج بينهما، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالزمان الذي درس وفق دائرية الزمن النسوي المفارق للزمن الذكوري الخطي الغائي، والمرتبط بظواهر زمنية تعيشها المرأة بما يضمن تكرارها كظواهر الحمل والحيض، وهذا زمن سردي خالد يعلّي من شأن الزمانية الأنثوية التي ترصد بوصفها خارجة عن المنظومة الزمنية الخطية المهيمنة، وهذا يعلي من شأن تقنيات السرد بالبوح والذاتية، بالإضافة إلى دراسة تقنيات الزمن السردية المتعارف عليها في الدراسات النقدية ومحاولة رصد خصوصية توظيفها في المتون الروائية.

وقد درست اللغة أيضاً في هذا الفصل بالانطلاق من المقولات النسوية التي ترى في كتابة المرأة نقشاً جديداً للذات والجسد بلغة تمثل الاختلاف كمصدر قوة وثراء، حين تربط قضايا التحرر ونبذ التفرقة والتطلع لأبعاد إنسانية منصفة للرجل والمرأة معاً، بلغة مختلفة وهنا فقد درست اللغة وفق خصوصية توظيفها بإبراز جوانب التحيز فيها وجوانب الإبداع والشعرية.

وفيما يتعلق بنتائج الدراسة فقد ارتأينا أن يكون لكل فصل من فصول الدراسة نتائجه الخاصة به بما يخدم الممارسة النقدية البحثية والتي تنظم العلاقة بين المفسر والنص، وبما يخدم عناوين الفصول التي ما افترقت إلا لتتكامل على قاعدة الفصل بين الثابت كقاعدة تفسيرية والمتحول كمادة للتفسير، محاولة هذه النتائج الإجابة على أسئلة الدراسة الافتراضية حول خصوصية الكتابة النسوية واختلافها.

وبعد فإنه لا يسعني إلا أن أتقدم من أستاذي الكبير المبدع، الأستاذ الدكتور: علي عباس علوان، والذي كان موطأ الأكناف لطلبته، كريماً في رعايته، كبيراً في أخلاقه العلمية الرفيعة، بالشكر الجزيل، على رعايته وضبطه خطى البحث أولاً بأول فجزاه الله كل خير وأبقاه لنا ذخراً وسنداً.

وللأساتذة أعضاء لجنة المناقشة فهذا بحثي بين أيديهم الكريمة، ولهم أزجي وافر الشكر وعظيم الامتنان بما سيثرى البحث على أيديهم، ولجامعة مؤتة الزاهرة كل التقدم.

وما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت، وإليه أنيب.

١-٢ مدخل إلى النقد الأدبي النسّوي

تعددت الدراسات التي جعلت من المسألة النسوية وعدّتها المفاهيمية من فكر وأدب ونقد محوراً لها مع ملاحظة أن الاشتغال على هذه المسألة وإن جاء بريادة نسائية للمفكرات والناقدات النسويات اللواتي جعلنه محور كتابتهنّ وتنظيراتهنّ الفكرية والنقدية، لم يقتصر على المرأة ويجب ألا يقتصر عليها، ذلك أن إنتاج معرفة كبيرة عن النساء سيغير بالضرورة من علاقات القوة السائدة في المجتمع، وقد يؤدي إلى تعديل الأوضاع والبنى الثقافية والمعرفية التي تميز ضد المرأة، وقد يساهم في ايقاف إنتاج مفاهيم لمؤسسات عنصرية تميّز جنساً ضد الآخر في المجتمعات التي يحكمها التراتب الأبوي دون أن يعني ذلك أنها معبرة عن كل الرجال، وليست معبرة عن كل النساء أيضاً مما يوقع الرجل أيضاً ضحية مجتمع يكبله بتعريفات عن الذكورة، مثلما يكبل النساء بتعريفات عن الأنوثة تنصّبها حارسة للتقاليد والأعراف(١).

إننا أمام ثلاث قضايا فيما يتعلق بالمصطلح، أولاها: القضية النسائية "feminism"(٢) وهي الممثلة للموقف السياسي حينما ينادى بتحرر المرأة، وحين تكون الجهود النسوية منصبة على استعادة الحركات النسوية العالمية والأوروبية على وجه الخصوص كماً هائلاً من المعرفة المستعادة من إرث الحركة النسوية العالمية والتي ترى جوليا كرستيفا ؛ أن مأثرتها الضخمة تمثلت في جعل تعدد الوجوه والشواغل الأنثوية اختلافات أساسية من المهم أن تنبثق بشكل أكثر تحديداً وأقل دعائية وأكثر صحة، مع أن هذا الاختلاف قد يبدو موجعاً ومنتجاً للمفاجأة وللحياة الرمزية الثقافية في حضارة متسارعة لا تشعر خارج البورصة والحروب إلا بالضجر(٣) فالحركة النسائية استناداً إلى هذا المصطلح هي ضرب من الممارسة السياسية، كونها حركة موجهة لتغيير علاقات القوة والسلطة القائمة بين الرجال

---

(١) تنظر، هدى الصّدة، المرأة والذاكرة، مجلة ألف، البلاغة المقارنة، ع١٩، ١٩٩٩ : ٣١٧.

(٢) ينظر: Elaine Pollard and Helen Liebeck, the Oxford Dictionary, Fourth Edition, P. ٢٩٣, ٣٢٠.

(٣) تنظر : جوليا كرستيفا، زمن النساء، ترجمة بشير السباعي، مجلة ألف، البلاغة المقارنة، ع١٩، ١٩٩٩: ١٩٦.

والنساء في المجتمع، وهي بهذا تتبنى فكراً يضادّ اتخاذ المرأة موضوعاً جنسياً للاستهلاك الذكوري، كما أنها ستكون ضد التصوير الإباحي المطلق لموضوعة المرأة، بالإضافة إلى أشكال العنف الأخرى(١).

وضمن هذه القضية النسائية فإنه يمكننا الإشارة إلى مرحلتها الأولى والتي انمازت بتوحدهامع القيم غير الايديولوجية للمجتمعات، طامحة إلى استحقاق مكتسبات برزت ضرورتها في حمأة المطالبات بالحقوق النسائية متجذرة على نحو عميق في الحياة الاجتماعية السياسية للأمم، حيث شهدت هذه المرحلة نضالات من أجل الحصول على الحق الانتخابي ومن أجل المساواة في الأجور والوظائف، وفي هذه المرحلة لم تكن الشعارات النسائية فيها تتعارض بشكل سافر مع القيم الذكورية في المجتمعات، لكنها ترفض أن تكون الصفات الأنثوية أو الأمومية مانعة من الاندراج وفق منطق التوحد مع قيم المجتمع السائدة، وتمّ التأسيس لاعتبار أجيال النساء تتابعاً وتقدماً في إنجاز برنامج طرحته النساء(٢).

أما المصطلح الثاني فهو : "Fenaleness"(٣)، أي الأنثوية، وهو يعنى بالفروق البايولوجية بين النساء والرجال، وهي من قضايا الاختلاف الجنسي التي ترى أن البايولوجيا قضية جوهر، والقول بأن المرأة ليست سوى رحم يلخص هذا الموقف الذي يقلل أيضاً من أهمية التكيف الاجتماعي، وأنه إذا كان جسد المرأة هو قدرها، فكل محاولة للنيل من الأدوار التي تعزى للجنس تعتبر مخالفة للطبيعة، وقد رأت بعض النسويات أنّ في الصفات البايولوجية مصدر اعتزاز لا مصدر دونية، وأن دراسة التمثيلات الأدبية لهذه الاختلافات في كتابات النساء مهمة جداً، وتوصل لما يمكن أن يسمى بالنقد النسوي(٤).

---

(١) تنظر : كريس ويدون، الممارسة النسوية والنظرية ما بعد البنيوية، ترجمة باقر جاسم محمد، الثقافة الأجنبية، ع١، السنة ١٩، ١٩٩٨ : ٩٨.

(٢) تنظر : جوليا كرستيفا، زمن النساء : ١٩٣ – ١٩٩.

(٣) ينظر : Elaine Pollard and Helen Liebeck , the Oxford Dictionary : ٢٩٣.

(٤) ينظر : بيتر ويدوسون، رامان سلدن، النظريات النسوية، ترجمة محمد نو النعيمي، أفكار، ع ١٥٩، ٢٠٠١: ٢٤.

والمصطلح الثالث وهو مصطلح مؤسس في الإبداع النسوي وهو مصطلح "femininity"[(١)] أي: النسوية، ويعني مجموعة من الخصائص التي تحددها الثقافة والشروط الاجتماعية والاقتصادية مرسمة بها الأدوار بين الرجال والنساء، فالجنس يحدد بيولوجياً، أما الهوية الجنسية فهو مفهوم نفسي يشير إلى هوية مكتسبة ثقافياً، وقد هاجمت النسويات وخاصة كيت ميليت في كتابها السياسات الجنسانية الصادر عام ١٩٧٠ معاملة الصفات الأنثوية المكتسبة ثقافياً "كالسلبية والذاتية ..." على أنها صفات طبيعية، حيث أخذت ميليت من العلوم الاجتماعية فكرة التمييز العام بين "الجنس sex" والهوية الجنسية "gender"[(٢)].

لقد حاول بعض النقاد وضع حدود تميّز كتابة المرأة أمام اشكالية المصطلح، وخاصة مصطلح الأدب النسوي، فهل هو مطلق كتابة المرأة ؟ أم هو كتابة نقد أدبي وأدب من وجهة نظر المذهب الذي يدعو إلى تحرير المرأة، لذلك فإن إدوارد سعيد يسمي الأدب الذي تكتبه إمرأة أدباً نسوياً، في حين أن الأدب الذي يعبر عن موقف نسوي فكري، يسمى الأدب الأنثوي الموازي، وهنا تتسع دائرة الكتابة ليصبح الأدب الأنثوي أدباً عاماً قد يكتبه الرجل[(٣)]، وليصبح النقد النسوي هو المصطلح الدال الشائع الذي يتناول قضايا المرأة بالبحث والدراسة بأقلام النساء أنفسهنّ، وهذا المصطلح يسود الدراسات النقدية الفرنسية، في حين أن الدراسات الانجليزية تفضل مصطلح الأنثى، وترى أن النقد النسوي يعني: تحليل النصوص الأدبية من وجهة نظر النسوية التي تتبنى الدفاع عن قضايا المرأة وحقوقها، لذلك ينظر إلى النصوص الأدبية التي تكتبها النساء من هذه الزاوية[(٤)].

---

(١) ينظر: Amazon Bluestocking and crones : "Afeminist dictionary, "Kramarae and Treichler , one edition , ١٩٨٥ P.١٢٠. , Elaine Pollard and Helen Liebeck, the Oxford Dictionary : ٣٢٠.

(٢) ينظر: بيتر ويدوسون، رامان سلدن، النظريات النسوية: ٢٥.

(٣) ينظر: إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٨: ٥٢.

(٤) ينظر: كرستيان ماتورد، النقد النسوي، عناصر إشكالية، مجلة العلوم الإنسانية، ع١٨٦، ١٩٧٧: ٦١٩.

ورغم غموض المصطلح، وعدم تحديده، فهل هو الأدب والنقد الذي تكتبه النساء أم النقد والأدب الذي يكتب من وجهة نظر المذهب الذي يدعو إلى تحرير المرأة؟[١] إلا أن الناقدات النسويات يميزن بين الكتابة النسائية "Female writing" وهي كتابة المرأة دون أن ترتبط بقضايا المرأة، ودعواها إلى المساواة والتحرر بالضرورة، والكتابة النسوية " Feminist writing " التي تأخذ موقفاً ضد النظام الأبوي، وضد التمييز الجنسوي[٢].

على أن الناقدات النسويات كرّسن مفهوم الخصوصية والاختلاف في كتابة المرأة، ففي كتاب ايلين شوالتر " أدبهنّ المستقبل " الصادر عام ١٩٧٧م وفيه تدرس تاريخ الرواية النسوية منذ الأختين برونتي، ترى أنّه بينما لا يوجد خيال نسوي فطري يتبع الجنس النسائي، فإنّ هناك فرقاً عميقاً بين كتابة النساء وكتابة الرجال، وأن تراثاً بكامله من الكتابة النسوية قد أهمله النقاد الذكور[٣]، وللتدليل على اختلاف الكتابة النسائية من وجهة نظرها فهي تقسمها إلى عدة أطوار تبدأ بالطور المؤنث الذي كانت فيه الكتابة النسائية تقلد وتمتص المعايير الجمالية الذكورية السائدة، ثم الطور النسوي الذي اشتمل على مطالبة النساء بحقوقهنّ المختلفة تحت عنوان هو: المساواة بحقوق الرجل، ثم الطور الثالث والذي اتسمت فيه الكتابة النسائية بالوعي النسوي في كتابة حديثة تغذي فكرة التلقي المتعدد الذي يرفض الأحكام المسبقة والجاهزة[٤].

ويبدو أن هذه الأطوار التي اقترحتها ايلين شوالتر لكتابة المرأة قد وجدت صداها تطبيقاً دراسياً متنوعاً اتسق مع تصنيفها في كون كتابة المرأة ابتدأت بتقليد أدب الرجال في الشكل والمضمون في محاولة للحصول على القبول في المؤسسة الأدبية التي كانت قيمها من وضع الرجال، ثم وفي مرحلة ثانية كانت فيها الكتابة النسائية

---

(١) ينظر: محمد عبادي، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦: ١٨.

(٢) تنظر: كورنيليا الخالد، المرأة العربية، الإبداع النسائي، النظريات النسوية، خصوصية الإبداع النسوي، وزارة الثقافة: ٣٠.

(٣) تنظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٩: ١٩٧.

(٤) نفسه: ١٩٧.

تتمحور حول فكرة البحث عن الذات الخاصة، وذلك بالتمرد على الترسيمات الأدبية التي وضعها الرجل وكرسّها، والبحث عن آفاق وأساليب جديدة متميزة، في محاولة لمغايرة الأسلوب التقليدي المرتبط بأدب الرجل عبر التاريخ، ثم كانت مرحلة الكتابة المتعددة والتي اتسمت بقدر من الوعي النسوي بالقضايا القومية والوطنية نهجت بالكتابة نحو الذات الجمعية وفيها خفت صوت الاحتجاج والتمرد(١)، وهنا نرى أن مثل هذه التقسيمات المرحلية لكتابة المرأة إن جاز التعبير إنما تؤكد الخصوصية والاختلاف كمعيار دافع لدراسة أدب المرأة على نحو مخصوص، حيث أن دراسة التمثيلات الأدبية لهذه الاختلافات في كتابات النساء توصل إلى ممارسة نقدية يمكننا تسميتها بالنقد النسوي(٢).

ثمة مرحلة جديدة شكلت نقلة نوعية في منجز الحركة النسوية، حدّدتها كرستيفا بما بعد عام ألف وتسعمائة وثمانية وستين، وتميزت بارتباط هذه المرحلة بخبرة جمالية ذات صلة بالتحليل النفسي وشهدت رفضاً شبه شامل للزمانية الخطيّة في تطور المجتمعات مع استمرارية النضال من أجل الاعتراف الاجتماعي والثقافي بالنساء، ولكن بشكل يختلف نوعياً عن الجيل الأول الذي ظلَّ محتفظاً بصفته المرجعية، ذلك أن هذه الحركة النسوية باتت مهتمة أساساً بخصوصية النفسية الأنثوية وتحققاتها الرمزية الثقافية سعياً إلى إيجاد لغة للخبرات الجسدية وللذاتية الداخلية التي تركتها الثقافة السابقة خرساء، ولكون هذه الحركة تتوفر على فنانات وكاتبات فإنَّ انهماكهنَّ سيصبُّ باتجاه استكشاف حقيقي لدينامية العلاقات، وسينتمي هذا الاستكشاف في طموحاته في الأقل إلى مشاريع الانقلاب الجمالي، وأية مشكلات أخرى تضاف إلى مطالب الهوية الاجتماعية السياسية التي عرفتها البدايات، وهي تعيد عقد الأواصر مع ذاكرة عتيقة "اسطورية" كما مع الزمانية الدورية أوغير العادية للنزعات الهامشية(٣).

فإذا كانت مطالب الحركات النسوية التأسيسية الكبرى خاصة في أوروبا قد تمثلت في المطالبة بالمساواة الاقتصادية والسياسية والمهنية، فإنَّ المعركة الآن كما

(١) Joseph T. Zeidan, Arab Women Novelists, ١٩٩٥, State University of NewYork: ٥-٧.

(٢) ينظر: بيتر ويدسون، رامان سلدن، النظريات النسوية: ٢٥.

(٣) تنظر: جوليا كرستيفا، زمن النساء: ١٩٣-١٩٩.

تراها جوليا كرستيفا مختلفة لأنّها تنشد الاختلاف والخصوصية، والمسألة الأهم في تحديد هذا الاختلاف بين الرجال والنساء في علاقتهم بالسلطة، وباللغة وبالمعنى سعياً إلى العثور على ما يميز الأنثوي في البداية وكل امرأة في نهاية الأمر، خاصة وأن النساء يرين بأنهنَّ المسقطات من اللغة ومن الرابطة الاجتماعية، وكأن القضية باتت مفهومة، والمبدأ تمَّ الاعتراف به وما يتبقى هو تحطيم العقبات وانتظار النتائج التي ستكون كما ترى كرستيفا أهم من نتائج الثورة الصناعية !، ذلك أن تراجع الاهتمام بمسألة الجنس سيجعل الرجل والمرأة يكفّان بالتدريج عن أن يكونا محور الهم الاجتماعي على قاعدة الضحية والجلاد، حين تصبح المرأه خارج الزمن الخطي للهويات التي تتواصل عبر الاسقاط واجترار المطالبة باستحقاق الهوية الاجتماعية السياسية التي عرفتها البدايات(١).

لقد ساهم الموقف من النظرية الفرويدية التي تصور النساء كما لو كنَّ رجالاً من درجة أدنى في اثراء واغناء الفكر النسوي وعدّته المفاهيمية وتجلياته الإبداعية حدَّ التطرف في كثير من الأحيان، إذ أدى هذا الموقف إلى دفاع النسويات الأوروبيات عن فكرة تعددية المرأة التي تبدأ من الجانب التشريحي للمرأة حيث تتضاعف جنسويّتها، وتذهب اريجاري لوسي وهيلن سيكوس وهما من منظرات الفكر النسوي إلى أن جنسوية المرأة هي جَمْع في مقابل ذكورية الرجل كتنظيم فردي خطي غائي شمل جميع أشكال التعبير الإنساني بما في ذلك البنية الاجتماعية التي تجعل النظام البطريركي : هو تظافر لتنظيم غائي عضلي سيبقى سائداً حتى تتحرر المرأة المطالبة بالمساواة والمقموعة، والتي ستتعلم نطق الكلمات والتفكير بأفكار تساجل هذه البنية من أجل هدمها، وتقاوم كرستيفا هذا التعريف للمساواة والمنطلق من الجوانب البيولوجية والعضلاتية بين الرجل والمرأة منطلقة من حقيقة أن المرأة لا يمكن أن تكون، إنها تصبح دائماً ولا تكون، وهي ترى أنَّ الخبرة التاريخية والسياسية للقرن العشرين تبين أن الفرد لا يمكن أن يتغير دون الآخر، لذلك فهي تريد من المجتمع أن يتصالح مع الإذلال، أن يتصالح مع ما تمَّ تهميشه أو كبته ثقافياً، وأن نطلق قوى المرأة على صورة اللغة، لأنَّ الفرق مهم بين النساء كماهيات بيولوجية واجتماعية، وبينهنّ كنساء يقفن على حدّ الاختلاف مع الآخر المغاير، وأن أي مجتمع نسوي

---

(١) نفسه: ١٩٣-١٩٩.

خارج اللغة الذكورية سيؤدي إلى شق صدع يؤدي لاستبدال المركزية الأبوية بالمركزية الأنثوية في سياق اضطهادي جديد أو بديل، في حين أنَّ إناث الحداثة يناضلن لبيان الفرق بين اضطهاد المرأة والاضطهاد بشكل عام، والعمل لتجاوز مفاهيم التصنيفات الجنسوية في مجتمعات متعددة وتعددية لا تبنى على النوع(١).

إن المصطلح أبوي "Patriarch" يشير إلى علاقات السلطة التي جعلت مصالح النساء ثانوية بالقياس إلى مصالح الرجال، والسلطة الأبوية تستند إلى المعاني الاجتماعية المعطاة للاختلاف الجنسي البيولوجي، ففي الخطاب الأبوي (البطرياركي) يكون لكل من طبيعة المرأة ودورها الاجتماعي مركزية معيارية مرتبطة بالذكر وبالاستخدام النوعي للضمير "هو" الشامل للنوع البشري جميعه، من هنا فإن الكثير من الكتابات النسوية المحدثة تهاجم الفكر النسوي التأسيسي (الكتابة النسوية الفرنسية مثلاً) بوصفها عموداً من أعمدة البطرياركيه ذاتها، وترى أن إسهامات جوليا كرستيفا ولوسي ايدجارتي وهيلين سيشوسي! تنحاز مع الذكورية وخاصة عندما ترى تحقق الأنثوية عبر أشكال وأوجه اللغة المهمشة أو المضطهدة من العقلانية كاللغة الشعرية واللغة الصوفية والجنون أو السحر(٢).

إن الحديث عن موقع اللغة من السجال الفكري للمدارس النسوية حديث إشكالي وغير محسوم، ففي كلا النظرتين النسويتين الراديكاليتين الأمريكية والفرنسية تحتل اللغة موقعاً مركزياً فمثلاً تأخذ ماري دالي على عاتقها القيام بتفكيك جذري للغة البطرياركية وهي تسعى لإنشاء خطاب نسوي جديد تحوز الكلمات فيه معاني جديدة تؤيد وتبث مصداقية المرأة، وتحتفي بصورة جديدة وإيجابية بالنساء، وفي إعادة تدوين معنى الأنثوية أو الأنوثة، لقد قامت المنضويات في الحركة النسوية بجعل اللغة موضع صراع وكفاح حول المعنى الذي هو ضرورة سابقة للتغيرات الأخرى، ذلك

(١) Rose Marie Tony, Feminist Thought, A Comprehensive, Introduction, Williums College: ٢٢٩.

(٢) تنظر: كريس ويدون، الممارسة النسوية والنظرية ما بعد البنيوية: ٩٨؛ ١٠٢.

أن أي شكل يتخذه هذا التغير المفترض، سيعتمد في أجزاء منه على الكيفية التي نعيد فيها تشكيل وتأنيس معنى الأنثوية والاختلاف الجنسي البيولوجي(١).

لقد صار أمل النسويات الفرنسيات هو استرجاع الكتابة الأنثوية والأصل الأندورجيني لفكر وإعادة الاتحاد الأصلي والكلي بين الذكورة والأنوثة كما لو كان إعادة ذلك بين الجسد والروح، وعلى رأس هؤلاء هيلين سيكسوس، ولوسي ايرغاراي، وجوليا كرستيفا، داعيات إلى الكتابة الأنثوية وهو المصطلح الذي أوجدته هيلين سيكسوس ويقوم على إبراز الازدواجيات المتضادة حين يمثل الرجل العناصر الإيجابية كلها (الفعالية، المنطق، الحضارة) بينما تمثل المرأة تضادها السلبي (السلبية، العاطفة، القلب) وكان سؤالها الأهم كيف يُهدم تضاد الآخر ؟، وكيف تتشكل المرأة الأرضية الصامتة التي يزرع فيها الذكر تصوراته عن المرأة التي تحول إلى الوجه الآخر للرجل؟(٢).

إن الكتابة الأنثوية كمصطلح "Le Terature Femimine" لم تكن لتقتصر على كتابة النساء تحديداً، بل هي الكتابة ذات السمات الخاصة الهلامية الزئبقية القابلة لتأويلات متعددة، وتجد مكانها في الغائب والناقص والمغمور والمقموع والمتمزق واللامعرّف، بيد أنها تتناسب في الوقت الحاضر مع إيقاعات جسد المرأة، لأنها توافق كل ما جرى طمره وقمعه وإسكاته(٣)، لتصبح الدعوة ناهضة إلى تحرر هذه الأنوثة الممثلة بكتابة أنثوية مهمشة وهي في أساس مفهومها لا تقوم على أساس قالب معين ينطبق على النساء عامة بقدر ما يعتمد على أسس كثيرة من الاختلافات وتباين التجارب بين امرأة وأخرى في كل مكان، مؤكدة هذه الجهود الناهضة بكتابة أنثوية أهمية اللغة، وأهمية أن تنصب الجهود النسوية على إيجاد لغة خاصة كتابية تساعد الكاتبات على التعبير عن ذواتهنّ، وذلك من منطلق إدراك الدور الحاسم الذي تلعبه

---

(١) نفسه: ٩٩؛ ١٠٠.

(٢) نفسه: ٩٩؛ ١٠٠. نفسه : ١٠٠، وتعني الثقافة الأندروجينية : التلاعب الحّر بين حدي ما يدعى تقليدياً بالذكورة والأنوثة لإلغاء الثبات والجوهرية، تنظر: كورنيليا الخالد، المرأة العربية، الابداع النسوي، النظريات النسوية :١٨ .

(٣) تنظر: كورنيليا الخالد، المرأة العربية، الإبداع النسائي، النظريات النسوية: ٢١.

اللغة في التنظيم الاجتماعي، واستمرارية الجنسانية التي أسمتها كيت ميلت "بالسياسة الجنسانية " " sexual politics" المعطية أحد الجنسين حق الهيمنة على الجنس الآخر اجتماعياً وأيديولوجياً ونفسياً وثقافياً(١).

إن مثل هذه الاهتمامات بالمهمش والمقصي والمغمور وعلى صعيد الممارسة الإبداعية قد أعلى من شأن تجربة الحياة، بل اعتبرت محكاً لإعادة التعريف بالمعاني البطرياركية والقيم المقاومة تجاهها، وأبرزت جهود نظرية الكاتبات المناصرات للقضية النسوية المؤثرات والراديكاليات مثل: ماري دالي، وسوزان جريفن، واللائي يرين شكل الخطاب الذكوري بما يحافظ على هيمنة جنس الرجال بوساطة عملية اختيار النساء وقمع ما هو أنثوي، ذلك أن غياب النساء من التاريخ الطويل للعلم الذي سبق عصر النهضة والنظريات الاجتماعية التي اتخذت من الرجل موضوعاً لها قد أدى إلى استبعاد النساء بوصف أنهنّ غير جديرات بالاهتمام، أو ـ وهو الأمر الأكثر شيوعاً في الوقت الراهن – الادعاء بأن الكلام موجه إلى النساء كما هو موجه إلى الرجال، وذلك بزعم وجود اتجاه إنساني غير جنسي يفترض أن النساء مساويات ولكن مختلفات، وهذا يستدعي سجايا وخواص محددة عُدّت أنثوية بصورة طبيعية مثل: الصبر ورقة الإحساس، والحنان، ونكران الذات، وهذا اتجاه جنساني في النهاية(٢).

إن القول بأن العلاقات الأبوية (البطرياركية) إنما هي علاقات بنيوية "structural" بمعنى أنها علاقات كائنة وقارة في المؤسسات الاجتماعية لمجتمع ما، يعني أننا نحتاج إلى نظرية يمكن أن توضح لنا كيف ؟ ولماذا يضطهد الناس بعضهم بعضاً؟ هو ما طرح اشكالية مدارس الفكر النسوي عبر مسيرتها التاريخية التطورية، والتي كانت معنية بإضافة عنصر الوعي لكتابات المرأة، وهو عنصر يغيب تماماً من كتابات الرجل إلا إذا كان عاملاً أو أسود كما تقول فرجينيا وولف، وهذا العنصر سيؤدي في نظرها إلى نوع من تشويه العمل الفني، وكثيراً ما يصبح سبباً في

---

(١) تنظر: كريس ويدون، الممارسة النسوية والنظرية ما بعد البنوية: ٩٩؛ ١٠٠.

(٢) نفسه: ٩٩.

إضعافه، فالرغبة في الدفاع عن قضية شخصية ما، أو في جعل الشخصية الروائية بذاتها لسان حال الكاتبة في التعبير عن الشعور بالظلم، سيكون له وقع سيء على الدوام، سيجعل نوعاً من عدم الصدق يتسلل بشكل غير واعٍ إلى الكتابة ممّا يؤدي إلى تبني منظورات مراعية للسلطة، وتصبح رؤية الكاتبة ذكورية أو أنثوية أكثر مما يتوقع، فتفقد نزاهتها المثلى، ومعها أهم خواص العمل الفني، بوقوعها تحت الضغط والمؤثرات الخارجية(١)، وهذا ما يؤكده الاتجاه النسوي الليبرالي الذي يهدف إلى تحقيق المساواة التامة في مجالات الحياة دون تحويل جذري (راديكالي) للنظام الاجتماعي والسياسي القائم، بما يعني أن تحقيق هذا الاتجاه سيؤدي إلى تحويل وتغيير التقسيم الجنسي للعمل والأعراف، وقواعد السلوك المعاصرة المميزة للأنوثة والرجولة، في حين أن الحركة النسوية الراديكالية تتصور نظاماً اجتماعياً جديداً، وهو : نظام لن تكون فيه النساء ذوات قيمة ثانوية بالقياس إلى الرجال، ولن يغض فيه من قيمة الأنوثة.

إن أقصى السبل بالنسبة للراديكالية النسوية والتي تمكن النساء من توكيد استقلالهن الذاتي عن الرجال، وتمكنهنّ من استعادة أنوثتهنّ الحقيقية والطبيعية، هي : في الانفصال عن الرجال وعن البنيات الأبوية البطرياركية للمجتمع، والتي تتضمن الأحتكام لعدة فروض حول الجنس والنوع والأنوثة والرجولة والهوية والتغير، وحدها الحركة النسوية الاشتراكية التي لم تتخيل أنوثة حقيقية وطبيعية، ولكنها ترى في جنس المرء نتاجاً اجتماعياً قابلاً للتغيير تاريخياً(٢).

لقد نجحت الاشتراكية الغربية التي هزّتها في بداياتها دعاوى نسائها المساواتية أو التباينية كدعوة (فلورا كريستان) في تنحية الدعاوى التي تطمح إلى الإعتراف بخصوصية الدور الأنثوي في المجتمع والثقافة، كما لم تراع الأيديولوجية الاشتراكية في النظرية وفي الممارسة في بلدان أوروبا الشرقية وهي القائمة على مفهوم الكائن الانساني بوصفه يتحدد في ضوء وضعه في الإنتاج وفي إعادة الإنتاج، وفي النظام

(١) تنظر: فرجينيا وولف، المرأة والكتابة والروائية، ترجمة وليد الحمامصي، مجلة ألف، البلاغة المقارنة، ع١٩، ١٩٩٩: ١٨٨.

(٢) تنظر: كريس ويدون، الممارسة النسوية ما بعد البنيوية: ١٠١.

الرمزي، حيث أنّ الاختلاف الجنسي البيولوجي الفسيولوجي والمتصل بإعادة الإنتاج، إنما يترجم اختلافاً في علاقة الذوات بالعقد الرمزي المتمثل في العقد الاجتماعي والذي على المرأة كما ترى كرستيفا أن تسأل عن مكانها فيه(١).

ثمة إشكاليات أمام الحركة النسائية وعدتها المفاهيمية تستوجب التحول والتطور، وهو تطور محفوف بالنظرة الحذرة، ذلك أن تطور حركات تحرير المرأة في ظلّ العلمانية إلى حركات نسوية، "دون الإدراك في أحيان كثيرة الفرق بين الإثنين"، فالنسوية في بعض تياراتها تتجاوز المطالبة بالمساواة إلى تكريس تميّز المرأة وفصلها عن الرجال في النضال وفي الحياة اليومية، حين تتبنى مفاهيم أقرب للعنصرية منها لمطالب تحرر المرأة، أي أنها تحولت إلى حركة تمركز حول الأنثى، والسؤال في ظلّ العلمنة هذه سيكون حول كيفية ضبط مسألة الثابت والمتغير في ظلها(٢).

إن الحديث في الفكر النسوي كمقدمة للحديث عن النقد النسوي والأدب النسوي يستمد مسوغاته من الرأي القائل بضرورة انخراط النساء في حقل النظرية وتطوير خطاب معرفي ومنهجي خاص بالمرأة خدمة لقبولها على الساحة الأكاديمية، لأن إقصاء المرأة عن الحقل المعرفي النظري من شأنه الحدّ من مساهمات المرأة والمساس بشرعية خطابها في المؤسسة الأكاديمية، وذلك بسبب من أهمية الدور المنوط بالنظرية ضمن هذه المؤسسة، ذلك أن النظرية الفكرية إمّا أن تستخدم لتكريس الواقع أو تغييره أو نقده والعكس صحيح(٣)، رغم أن بعض الناقدات النسويات يرفضن فكرة النظرية لأنها غالباً ما تكون فحولية (Macho) كونها تمثل الطليعة الفكرية الصلبة للدراسات الأدبية أكثر من فن التأويل النقدي الذي غالباً ما يكون رقيقاً(٤).

إن النسويات العربيات يتساءلن عن سبب تجاهل العالم العربي خطاباً نقدياً أساسياً تطور في الغرب منذ الستينيات من القرن المنصرم، واحتلّ مكاناً أساسياً في

---

(١) تنظر: جوليا كرستيفا، زمن النساء: ٩٩.

(٢) تنظر: هبة رؤوف، المرأة والاجتهاد، نحو خطاب إسلامي جديد، مجلة ألف، البلاغة المقارنة، ع١٩، ١٩٩٩: ٩٩.

(٣) تنظر: حنان إبراهيم، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، تايكي، ع١٢، ٢٠٠٣: ١٧.

(٤) ينظر: بيتر ويدرسون، رامان سلدن، النظريات النسوية: ٢٤.

المدارس النقدية الحديثة وفي الأكاديمية العلمية في العالم، وهو خطاب المدرسة النقدية النسوية "The feminist literary criticism" الذي تطور منذ نشوء مدرسة النقد النسوي في الستينيات من القرن الماضي والذي ركّز موصلاً إلى مصطلح النقد الأدبي النسوي على خصوصية الأدب الذي تكتبه النساء في مجتمعات ذات خصوصية تجعله نتاج الشروط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والقانونية التي تعيشها النساء، وكذلك فهو نتاج ذخيرتها المعرفية والجمالية المختلفة بالتأكيد عن واقع الرجل، من هنا نبع الاختلاف بوصف أن تجربتها ذاتية وذات خصوصية(١).

إن المشكلة النقدية في قراءة الأدب النسوي لا تكمن في اختلاف مواضيع الكتابة وأشكالها عند الجنسين والذي يجب أن ننظر إليه نظرة إيجابية، بل في المعايير المزدوجة التي تقيّم بها تجارب جنس أو عرق ما على أنها أكثر شمولية وعمقاً وأهمية عن تجارب الآخر، لأن الإبداع لا يخضع لمقياس محدد مهما كان نوعه، وبوصف أن الأدب نتاج إنساني، ومعظم الكتّاب "نساءً ورجالاً "لا يكتبون من منهج أو منطلق معين عن قصد إلا إذا كانت كتاباتهم ملتزمة بقضية معينة كما يمكن لنص أو عدة نصوص أن تجمع بين سمات مدارس نقدية مختلفة فتكون نسوية وسياسية وماركسية وثورية في آن، ولكن يمكن تصنيفها في خانة الأدب الإنساني العام(٢).

ثمة مسألة أخرى تبرز عند معاينة الكم الكتابي الذي توافر في العالم وكتبته النساء، وهي نقدية أيضاً وتتعلق بكيفية تحديد كتابة المرأة بوصفها مغايراً ضمن مغايرات أخرى لجنس أدبي ما، تتفاعل مع منجزاتها وتقترح أفقاً للاستكشاف وللتجديد وللقول الإضافي، بمعنى ألا تكون مجرد تكرار لما كتبه الرجل عندما كان يمنح نفسه نوعاً من الوصاية، وكيف يمكن أن تسهم كتابة المرأة في بلورة وعي الاختلاف الذي يغني الكتابة ويثريها(٣).

إن مثل هذا المطلب النقدي يلفت النظر إلى بروز عدد من النساء الكاتبات اللواتي طوّرن أدوات نقدية خاصة منبثقة عن الأطر الأبوية لتفكيكها ودحضها وفضح

---

(١) تنظر: كورنيليا الخالد، المرأة العربية، الإبداع النسائي، النظريات النسوية: ٩؛ ١١.

(٢) نفسه: ٢٢.

(٣) ينظر: محمد برادة، خصوصية الرواية العربية، فصول، م١٧، ع١، ١٩٩٨: ٤٣٦.

مراكز وعلاقات القوة المؤسسية فيها التي تهمش أو تستثني المرأة، وقد بلورت العديد من النساء الباحثات في الثمانينيات والتسعينيات من القرن المنصرم مناهج نقدية سعت إلى اختراق حدود النظريات الذكورية التي بدأت تتبلور في عصور النهضة والتنوير والحداثة بغرض التشكيك بها، وهدم الفرضيات التي قامت عليها لكونها مغرضة في ذكوريتها واستثنائها الآخر(١)، إضافة إلى نشوء وعي جديد في الثمانينيات من القرن المنصرم بالحاجة إلى التطرق لجوانب لم تتناولها المدارس النقدية السابقة، مبرزة نظريات نسوية مفيدة من الماركسية، ونظرية النسويات السود، ونظرية نساء بلدان العالم الثالث. فمن أعلام النظرية الماركسية برزت تيلي أولسن، وميشيل باريت، وليليان روبنسون، وبرزت الكاتبة والناقدة الأمريكية السوداء "Andre Lorde" كأول من أشار إلى ضرورة إعطاء مصطلح الأدب النسائي او النسوي حكماً مسبقاً وعاماً، رغم خطورة التعميم بالهامشية الثانوية والجزئية والتشنج والذاتية والنقص والسطحية مقابل مركزية الأدب الرجالي أو معادلة الأدب الإنساني في العالم، العالمي والشامل والكلي(٢).

وهذا لا يعني أن مجرد كون المبدعة أنثى سيضمن استخدامها منهجاً نسوياً يحارب ازدواجية المعايير والتميز الجنسوي، فالمشاركة في الموقع أو الجنس أو العرق أو الشريحة الاجتماعية لا يكفل وعياً واحداً أو حتى ثقافة واحدة، وثمة اعتبار لدور المتلقي وأفق توقعه وزمنه المتجدد والمتعدد مع كل قراءة جديدة للنصوص الأدبية، على أن المنهج النسوي قد يتوفر في النصوص بشكل صريح أو مبطن ما يوسع من دائرة تأثيراته وإمتداداته في العملية الإبداعية(٣).

في حين أن مصطلح النسوية دال على الحركة النسائية والفكر النسوي وإبداعاته ونظرياته وأدبه وهو يعني إجمالاً: إعادة التوازن الفكري والعقلي لعلاقات القوى في المجتمع، والنسوي توجه فكري لا علاقة له بالبيولوجي أي: بالجنس، فليس كل نص تكتبه امرأة هو نص نسوي بالضرورة إذا انطلقنا من أن النسوي وعي فكري

---

(١) تنظر: حنان إبراهيم: مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر: ١٨.

(٢) تنظر: كورنيليا الخالد، المرأة العربية، الإبداع النسائي، النظريات النسوية: ١٢.

(٣) نفسه: ١٦.

ومعرفي، فالنسائي سيعتمد الجنس البيولوجي، وسيكون خاصاً بالمرأة، وعليه فإن الرجل يمكن أن يقدم نصاً نسوياً قادراً على تحويل الرؤية المعرفية والأنطولوجية للمرأة إلى علاقات نصية مهتمة بالأنثوي المسكوت عنه المخلخل للثقافة المهيمنة والمشكل للهامش(١).

وتشير الدراسات إلى أن ثمة محددات لقبول الإبداع النسائي نسوياً، سواء أكتبه رجل أم امرأة، ومن هذه المحددات: أن يناقش قضايا المرأة، وأن يساعد على نشر ثقافة أندروجينية تسمح بالتلاعب الحر بين حدي ما يدعى تقليدياً بالذكورة والأنوثة، وأن يزود المرأة بنماذج إيجابية تقتدي بها، وأن يشجع تضامن النساء، وينشر الوعي النسوي عند المتلقي، ولعل من أشهر الكتب التي نظّرت في هذه المحددات كتاب كيت ميليت: "السياسة الجنسانية" الصادر عام ألف وتسعمائة وسبعة وسبعين، وكتاب ماري إلمان : " التفكير بالمرأة " والصادر عام ألف وتسعمائة وثمانية وستين(٢).

إن محددات قُبول الإبداع من منظور نسوي لا يعني أن دراسة صور المرأة في النصوص أو قراءتها كأن يقال "صورة المرأة" يعني قبولها نسوياً، ذلك أن المسألة تتعلق بآليات التمثيل وليس بآليات التصوير، وهذا ما دعى الناقدة الأمريكية ماري جاكوبس إلى المناداة بالبحث عن نصية الجنس "Textuality of sex" وليس جنس النص "Sexuality of text"، فقامت بالتركيز على الفجوات والغياب والمسكوت عنه واللا ممثل في الخطاب باعتباره النسوي، وهذا يتساوق مع ما دعت إليه الناقدة جوليا كرستيفا(٣).

إن المحذور في الحديث عن مصطلح الإبداع النسوي، ومحاولة وضع تعريف محدد أو تفسير محدد سيقابل بالخوف من أن يعيد إلى الذهن بنية التضاد التي يقوم عليها الفكر الذكوري، وهذا يعني العودة إلى نقطة البدء بثنائيات المطلق والثابت والمغلق، وهذه ستحول النص النسوي إلى سلطة مقابلة، تقابل فيها النسوية الذكورية،

---

(١) تنظر: شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٢: ٨.

(٢) تنظر: كورنيليا الخالد، المرأة العربية، الإبداع النسائي، النظريات النسوية: ١٨؛ ١٩.

(٣) تنظر: شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي: ٩؛ ١٠.

والأمومية الأبوية[١] مع ملاحظة أن الأنوثة بمفهومها العام لا تقوم على أساس قالب معين ينطبق على النساء عامة. وإنما على أسس كثيرة تعتمد على اختلافات في ما بينهن، وعلى تباين تجاربهن[٢]، في حين أن الفكر واحد وإن أنتجته قرائح مختلفة جنسياً أو عرقياً أو دينياً، وأن عامل الجنس ليس بذاته عامل الإبداع الفكري[٣]، من هنا عادت منظرات الفكر النسوي إلى محاولة تعميم وعدم تحديد مصطلح الإبداع النسوي، فما قالته هيلين سيكسوس في مقالة "ضحكة الميدوزا" عام ألف وتسعمائة وخمسة وسبعين لا يحدد الإبداع النسوي ضمن إطار أو تعريف أو قالب معين، فقد رأت أنه إبداع لا يمكن تنظيره أو تشفيره. وهو كموجود سوف يتخطى الخطاب السائد وسيكون في مناطق خارج المطلق النظري الذكوري[٤].

إن منهج النقد النسوي كنظرية مستقلة لم تكتمل سماته وتتبلور بعد، فهو منهج ليس قائماً بذاته، ولكنه منهج انتقائي استفاد من جميع النظريات السابقة والمعاصرة له، وهو تياريضع نصب عينيه كسر منظومة التضاد الثنائية التي تحدد معالم الإيجابية بالسلبية، وكسر الانفصال بين الذات والآخر، بحيث لا يكون هناك آخر، بل ذوات مختلفة متفاعلة مولدة بذلك معاني جديدة[٥]، وهذا يعني أن دراسات الفكر النسوي التي استندت إلى أطر نظرية متنوعة كالنسوية الليبرالية، والنسوية الماركسية، والاشتراكية، والنسوية الراديكالية، والنسوية المادية، قد أقامت شبكة علاقات معقدة بين هذه المناهج ونظرياتها بأكثر من بعد، تتلاقى حيناً، وتفترق حيناً آخر ومنها ما التحق بركب البنيوية وآخر بالتفكيكية، وآخر ما يزال مستغرقاً بخطاب الحداثة، وآخر تجاوزه إلى ما بعد الحداثة بكافة أبعادها ومضامينها، سواء تلك الأخلاقية الملتزمة أم غير المنتمية أو الهائمة[٦]، ولكنّ تيارين نقديين نسويين تتصدر تنظيراتهما النقدية

---

(١) نفسه: ١٠.

(٢) تنظر: كورنيليا الخالد، المرأة العربية، الإبداع النسائي، النظريات النسوية: ٢٩.

(٣) ينظر: إبراهيم النجار، كيف ينظر الرجل إلى الكتابة النسائية، باحثات، ع٢، ١٩٩٥: ٢٢٩.

(٤) تنظر: شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي: ١١.

(٥) نفسه: ١٢.

(٦) تنظر: حنان إبراهيم، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر: ٢٢.

والتطبيقية ساحة النقد النسوي يمكن أن يشكلا مرجعية للتحليلات النصية، وهما: التيار النسوي الفرنسي الذي يركز على ما هو مكبوت مهمش، ويبحث عنه في الثغرات والفجوات وما بين السطور، والتيار الأمريكي الذي يركز على التعبير "Expression" وهو يلتقي مع التيار الفرنسي ولكن يتخذ نقطة انطلاق مختلفة(١).

ثمة جهود نقدية ماضية في تحديد الإطار النظري لمنهج نقدي نسوي، وثمة محاولات لتحديد مداخل النقد النسوي لا تغفل المدخل البيولوجي واللغوي والنفسي والثقافي، فجهود ألين شوالتر في تحديد مداخل هذا النقد تنتهي إلى أهمية المدخل الثقافي الذي يجمع الثلاثة مداخل الأولى، ويوضح خصوصية واختلاف الأنثوي حيث يفترض أن النساء يشكلن مجموعة صامتة "Muted" في حين يشكل الرجال مجموعة مهيمنة "Dominant"، وفيما يختص بالمجموعة الصامتة تبرز مشكلة اللغة والقوة "power"، ذلك أن كلا من المجموعتين تطرحان أفكاراً ومعتقدات على مستوى اللاوعي، إلا أن المجموعة المهيمنة تسيطر على الأشكال والتراكيب التي يعبر فيها الوعي عن نفسه، وهنا فإنّ اللغة هي لغة النظام المهيمن التي تضطر النساء إلى استخدامها(٢).

من هنا برزت جهود نقدية نسوية انصبت على ايجاد لغة خاصة بالنساء تساعدهن على التعبير عن ذواتهن بإبراز دور اللغة في تكريس الجنسانية، إضافة إلى الاهتمام بمقارنة لغة الرجال والنساء في الإبداع، وهي جهود النسويات الانغلو أمريكيات، ومن أهم الكتب ضمن هذه المحاولات كتابات "تيلي أولسن صموت"، وكتاب أندريه ريتش "حلم لغة مشتركة بيننا" وكتاب "دايل سبندر" لغة صنعها الإنسان مبرزة هذه الدراسات أن سبب الازدواجية اللغوية هذه لا يعود إلى طبيعة جوهرية في بنيات اللغة، بل يعود إلى الخطابات الثقافية المختلفة التي تحكم وسائل المعرفة والأدب والإعلام التقليدية والشائعة، لذا يصبح حلم الكتابة النسوية كتابة نصوص

---

(١) تنظر: شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي: ١٢.

(٢) نفسه: ١٣.

تعتمد تفكيك حدود اللغة، وحدي الذات والآخر، الذكورة والأنوثة بفتح دائرة التـضاد المزدوج، وذلك بالتداخل بين هذين الحدين لتلغي مفهوم الثبات والجوهرية(١).

لقد ساهمت الأدبيات النسوية في مرحلة ما بعد البنيوية والتـي تـسمى New historicism and cultural meteriatism أي : التاريخية الجديدة والمادية الثقافية الجديدة، وقد انتشرت أفكارها في سبعينيات القرن المنصرم في المؤسسة الأكاديميـة الفرنسية، حيث تبنت هذه المدرسة فكرة أهمية تحويل الكتابة النسوية إلى إشكالية عبر السؤال : من الذي يتحكم في وسائل إنتاج واستقبال التاريخ المكتوب؟ هناك منتصرون وخاسرون، وتاريخ المنتصرين الذي يحظى بالقبول والشعبية في اقتصاد انتاج الأفكار لا يلغي تاريخ الخاسرين المهمش، والمسكوت عنه وغير الموثـق، وقد تأثرت أدبيات هذه المرحلة النسوية بأفكار جاك لاكان، ودريدا، وبارت، والتوسير وفوكو، وظهرت حصيلة هذا التأثر عبر مؤلفات كمؤلف جوان سكوت "الجندر وسياسات التاريخ" وفيه تحث المؤرخات النسويات على تبين سياسات واعية ناقدة للمبـررات والاسـتبعادات التي أوجدت توجها شاملاً ومطلقاً تحددت به كيفية هوية الرجال والنساء، وقد تميزت هذه المرحلة أيضاً بأسئلة مهمة عن البدائل التي يمكن أن تقدمها المـا بعـد بنيويـة للأستراتيجيات النسوية، التي تتطلب تراكماً تاريخياً وتحالفات تعتمـد علـى أهـداف مشتركة.

أما التاريخ بالنسبة للباحثة الماركسية ميشيل باريت فهو أحد أشـكال التـراكم التي تساعد على استمرارية النضال النسوي، كما أفرزت هذه المرحلـة محـاولات نسوية جادة لتقديم حلول لأشكالية كتابة الأحداث وتحليل الخطاب، فقـد نـادت لينـدا هتشوت بالتاريخ المتعدد" in the plural" وهي النظرية التي طورتها راضا كريشنان في كتاب " تأملات الشتات "Diasporic meditation" واعتبرت أن الكتابة التاريخية متعددة، وليس لها خطاب واحد يمتلك الشرعية الأخلاقية والسياسية لتمثيل الـشمولية، حيث تعني الشمولية تأثيراً ضرورياً ومحتوماً بحواراتٍ نسبية ومنافسات، وعدم تماثل

---

(١) تنظر: كورنيليا الخالد، المراة العربية، الإبداع النسائي، النظريات النسوية: ٣١.

بين المواقف المختلفة التي تشكل المجال بأكمله، كما أن المعرفة ليست متحررة مطلقاً من الحكم القيمي، والتوجه الفكري المحدد بما في ذلك المعرفة النسوية(١).

أما مرحلة ما بعد الحداثة النسوية، فهي المرحلة التي تمتد جذورها في أعمال سيمون دوبوفوار والتي صاغت السؤال الأساسي للنظرية النسوية : لماذا المرأة هي الجنس الآخر، هي الجنس الثاني؟ ذلك أنّ "نوتردام دوسارتر" كما كانت تلقب قد تناولت مقولة جان بول سارتر الوجودية بكون الإنسان مشروع حرية وكينونة، مطورة نظرة هذا المفهوم الوجودي للإنسان الذي يؤكد على تعاليه كلما ارتفع إلى درجة الكمال أو التكامل باتجاه اشتقاق الفطرة إلى المرأة كجنس آخر في حالة صراع مع الذات المتجوهرة المتعالية الممثلة بذات الرجل، والتي تسعى إلى مصادرة غيرية الآخر، فهي قد أسست في كتابها "The second sex" أي الجنس الثاني الصادر في عام ألف وتسعمائة وتسعة وأربعين بوضوح كبير النسوية الحديثة، فعندما تحاول امرأة ما أن تعرف بنفسها فإنها تقول : إنني امرأة في حين أن هذا لا يفعله أي رجل، فهذه الحقيقة تظهر عدم التناظر الأساس بين عبارتي ذكوري وأنوثي، فالرجل "Man" يُعرّف بالإنسان وليس المرأة، ويعود هذا في نظر سيمون دوبوفوار إلى العهد القديم، فهو الأول وهي الآخر(٢).

وترى نسويات ما بعد الحداثة أن المرأة ستبقى الآخر، ليس بمعنى التعالي، بل بمعنى تمكين النساء من الوقوف بوجه الثقافة المهيمنة ونقد أعرافها، من هنا يأتي التأكيد على الجانب الإيجابي (للآخرية)، فأن تكون مستثنى مرفوضاً مهجوراً، مقموعاً هامشياً فقيراً من دون أي امتياز تلك هي القيمة الأساسية لعلم اجتماع ما بعد الحداثة(٣).

لقد أبرزت مرحلة ما بعد الحداثة حاجة النسويات إلى استراتيجيات معينة حتى تهشم سرديات التاريخ الكبرى الماضية، وأن تكون واعية في الوقت ذاته بالآثار

---

(١) تنظر: شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي: ١٤٧.

(٢) Beauvoir Simonede "١٩٠٨-١٩٨٦" The Second Sex, Reprint of the ١٩٥٣ed published by Knopt, New York, Translation to English by Ledeuxieme Sexe: ٢٠.

(٣) تنظر: نادية صادق العلي، مدخل لما بعد الحداثة، ترجمة أحمد ناهد، أبواب، ع١٣، ١٩٩٧: ١٣٢.

الاستحقاقية لهذه الاستراتيجيات على أهدافها، ذلك أن الحركة النسوية في أشكالها المميزة وتباينها تشكل سردية كبرى ونظرية نفسها، انطلقت في مرحلة ما بعد البنيوية من فكر مبني على حقيقة أن كل جوانب المجتمع والمواقع التي تحتلها المرأة فيه تتماز ببناها البطريركية، من هنا كانت اللغة هي القاسم المشترك في تحليلات المعاني الاجتماعية، والقوة والوعي الفردي في مرحلة ما بعد البنيوية، بوصف أن اللغة ترمز إلى خطاب محدد يمثل العلاقة المتداخلة بين اللغة والمؤسسة الاجتماعية والقوة والسلطة، وهنا يتم تقليص الواقع إلى نص، والنص يجري ربطه بنصوص أخرى.

ويعتبر سؤال التمثيل حجر الزاوية في تحليلات الخطاب في مبحث ما بعد الحداثة النسوي، كيف؟ وبأي طريقة تم تمثيل المرأة، وتصوير النوع "gender" اجتماعياً وثقافياً في الأدب باعتبار المرأة هي الآخر المختلف عن النمط من وجهة نظره الذكورية؟ لذلك فهي تقبل بتعدد الأصوات واختلافها، وبالتشتت وبالشعور بالفقدان والتشظي، ولكنها ورغم قبولها بهذا الحد الأعلى من الذاتية لا تهمل الماضي، ولا التاريخ بل إنها تخلط القديم والتقليدي والمحلي من الأفكار والأساليب، وهي إذ تتيح مساحة للأصوات المتعددة بالتعبير عن نفسها، كما تقبل بتباين وجهات النظر إلى العالم إنما تمتلىء بالتناقضات[١].

إن هذا الطرح يتزامن هذا مع الدعوات المتصاعدة بإعلان نهاية التاريخ وانتهاء عصر الأيديولوجيات الكبرى، مما سيفضي الى حالة من الفوضى ناتجة عن انتهاء عصر اليقينيات وبداية التساؤلات الكبرى[٢]، ومما يدعو للريبة أنه في الوقت الذي بدأت فيه المرأة بوصفها الآخر المهمش تتحدث عما تتطلع إليه من تغيرات أصبحت – فجأة – أفكار التقدم وإمكانية إعادة تنظيم المجتمع على نحو ممنهج وعقلاني أمراً مشكوكاً فيه كل الشك في ظلِّ حالة الشواش الفكري التي تسود العالم[٣].

---

(١) نفسه: ١٣٣.

(٢) ينظر: نصر حامد أبو زيد، قضية المرأة بين سندان الحداثة ومطرقة التقاليد، مجلة ألف، البلاغة المقارنة، ع١٩، ١٩٩٩: ٢٩.

(٣) تنظر: نادية صادق العلي، مدخل لما بعد الحداثة: ١٣٢.

إن استخدام مصطلح الأدب النسوي لا يعني التمركز حول الذات الأنثوية ونفي الآخر والمقصود منه التعرف على الإبداع الذي تكتبه المرأة وتلمّس مدى خصوصيته، ولا يحمل كمصطلح أية دلالات تفضيلية فالأدب ليست له جنسية سوى الإبداع، ودراسة أدب ما معزولاً عن السياق العام أمر تقتضيه الضرورة المنهجية البحتة ولا يعني الانطلاق من رؤية ضيقة عنصرية غايتها الانتقال من التمركز حول الذكورة إلى التمركز حول الأنوثة(١)، ولكن الأدب النسوي قد يتمحور حول العلاقة مع الرجل في أغلب الأحيان، وإبراز خصوصية هذه العلاقة في سياقها التاريخي والمجتمعي، ويظل الهم الإنساني والمجتمعي، جزءاً لا يتجزأ من اهتمامات وكتابات وهموم النساء كما الرجال بما أنهم رجالاً ونساءً يتوفرون على ذات الإمكانية الإبداعية.

لقد أثبتت العلوم المتطورة فيما يتعلق بالإنسان: بأن ليس هناك جنس أسمى من الجنس الآخر، فالإنسان ذكراً كان أم أنثى له عقل يفكر، وقدرات ذهنية تزداد أو تقل حسب الظروف الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والتربوية التي يحياها كل منهما، فمثلاً لا يقل غباء الرجل المستعبد عن غباء المرأة المستعبدة، غير أن إشكالية المرأة هي إشكالية الإنسان التي تنحصر على وجه التحديد في صعوبة تفسير الإنسان بجسده فقط أو عقله فقط أو بإرجاعه إلى التاريخ، وبإيجاد فجوة تراثية بين الرجل والمرأة على أساس أن المرأة هي الجنس الأدنى، مبقية المرأة ضمن صراع اجتماعي تاريخي عميق موجود على مستوى الأفراد والأجناس والطبقات والعقائد(٢).

ثمة دراسات أشارت إلى اشتمال مفهوم الأدب النسوي علاوة على الأدب الذي تكتبه المرأة وحدها والأدب الذي يتبنى التعبير عن هموم وقضايا المرأة وإن كان الذي كتبه وأبدعه من الذكور، على ذلك الأدب الذي يتوجه به كاتبه إلى المرأة بوصفها

---

(١) تنظر: ماجدة محمود، الخطاب القصصي النسوي، نماذج من سورية، دار الفكر، ط١، ٢٠٠٢: ٨.

(٢) تنظر: أنصاف الربضي، المؤثر المعرفي والفلسفي، خصوصية الإبداع النسوي: ٢٠٥-٢٠٦.

قارئة للأدب تتلقاه وتتفاعل معه، وتستجيب لما فيه من الأفكار والأساليب الجمالية والفنية(١).

إن التفريق الذي ساد العصور الأدبية السابقة بين كاتب وكاتب على أساس الجنس هو الذي قاد إلى إغفال أدب المرأة، واشتقاق النظريات الجمالية كلها من أدب الذكور، وهذا الوضع للحال الأدبي والنقدي هو الذي دعا كيت ميليت إلى استبدال مقولة الجنس "sex" بوصفها مقولة ذكورية ونظرية سابقة يجب تجاوزها بمقولة الهوية الثقافية "Gender"، فلا يهتم بكاتب النص إن كان ذكراً أم أنثى، ولكن المهتم به من وجهة نظر النقد النسوي هو: كيف تستخلص هوية المرأة الثقافية من خلال نصوصها، ما دام المعنى في العمل الأدبي غير ثابت وغير نهائي، وما دام الباب مفتوحاً في النقد الجديد القائم على الكتابة والاختلاف كما يوضح دريدا، فإن المجال مفتوح لتجاوز كل المعايير والقوالب الجامدة الموروثة، واشتقاق معايير أخرى جديدة لا تقف على حدي الثنائيات التضادية المعتادة في الخطأ والصواب، والمهم والأهم، والثابت المطلق، عبر قراءات متحررة من تحكمات الخطاب النقدي المهيمن(٢)، وبالعمل على تفكيك الأفكار والصور الرمزية والاستيهامات التي صارت بمثابة حقائق مطلقة في الثقافة والمجتمع، وإن كانت في الحقيقة نتاج قسمة العمل بين المرأة والرجل في التاريخ، بل ونتاج سياسة التمييز التي مورست ضدها في المجتمعات الذكورية.

لذلك تصبح الحاجة ملحة لنقد متحرر من تراكمات الفكر النقدي عبر التاريخ وهو نقد تشكل في حضن المجتمعات الأبوية وفي غياب مشاركة المرأة(٣)، ولكتابة نسائية متحررة أيضاً من المهيمنات والأحكام المسبقة في مواجهة معايير قيمية أرساها الرجال كنسق في الحياة، فهي تسيطر إلى درجة كبيرة على الكتابة الروائية

---

(١) ينظر: إبراهيم خليل، العلاقة بالذات، خصوصية الإبداع النسوي: ١٢٣؛ وتنظر: رزان محمود إبراهيم، أعمال سلوى بكر في سياق الأدب النسائي، رسالة ماجستير، مخطوطة، الجامعة الأردنية، ١٩٩٥: ١٦؛ ١٧.

(٢) نفسه: ١٢٣.

(٣) ينظر: فخري صالح، الموقف الجمالي، خصوصية الإبداع النسوي: ٢٣٥.

والإبداعية، لصالح إبراز قيم المرأة فيما يخص كلاً من الحياة والفن التي تختلف عن قيم الرجل ذات السياق الثقافي والتاريخي. فعندما تبادر المرأة لكتابة رواية فإنها تسعى دائماً لتبديل القيم الثابتة ولتجعل ما يبدو قليل الأهمية للرجل جاداً وما يبدو له هاماً تافهاً .

وترى فرجينيا وولف أن مثل هذا المشروع في الكتابة سيعرض المرأة للنقد بسبب هذا التبديل، وسيرى في مثل هذا التبديل من قبل الآخر اختلافات في الرأي ربما تقود إلى اعتبار أن تصبح الكاتبة واقفة عند حدٍّ تدوين أدق التفاصيل التي تقع تحت ملاحظتها بتلك الحدة المذهلة، لأنّ اهتمام الكاتبة باراء نسائية بهذا الشكل آراء ضعيفة أو تافهة أو عاطفية لأنها تختلف عما يعتقد وعما ألف، ولكن ذلك لن يثنيها عن محاولاتها في كتابة أدب جديد من منطلق حياة نسائية أكثر عمومية، ستدفع بالروح الشعرية أيضاً إلى كتابات النساء، حيث أنّ الكتابة الشعرية مثلاً ما زالت أضعف مناطق كتابة المرأة الإبداعية، مما سيقوي موقف المرأة الكاتبة بالابتعاد عن اهتمامها المفرط بالحقائق، وسيتحول اهتمامها إلى ما وراء الشخصي، وسيمتدُّ إلى إشكاليات أوسع وأعمق، أي إلى مصائرنا ومعاني الحياة، فمع وجود المتسع من الوقت والمال بحوزتهنَّ سنشغل اهتمامات النساء بحرفة الأدب، ستصبح تقنيات الكتابة لديهنَّ أكثر جرأة وثراءً(١).

إن سؤالاً مهماً يطرح على بساط البحث حين يتحدث عن الأدب النسوي والنقد النسوي ويظلّ كما يرى الدارسون قائماً دون جواب، وهو هل من تاريخ معيّن لأدب المرأة ؟(٢) وبالطبع فإنَّ مثل هذا السؤال لا يصادر الأعمال الكتابية التي أبدعتها النساء وأخذت مواقع منمازة على ساحة الأدب العالمي، كأعمال جين أوستن وشارلوت برونتي، وإملي برونتي، وجورج إليوت(٣)، وهذه الأعمال تذكر على سبيل المثال لا للحصر، فالمكتبة الأدبية الإنسانية عامرة بأعمال ريادية ومؤسسة في شتى مجالات الإبداع النسائي، كما أن ليس من مهمات هذه الدراسة استعراض الكتابات

---

(١) تنظر: فرجينيا وولف، المرأة والكتابة الروائية: ١٨٥؛ ١٩٠.

(٢) ينظر: إبراهيم خليل، العلاقة بالذات، خصوصية الإبداع النسوي: ١٢٠.

(٣) نفسه: ١٢١.

النسائية للتدليل على علو شأنها وعمق حضورها، ولكن بعضها يطرح في سياقات دالة أخرى كسياق التأريخ للإبداع النسوي.

والواقع إنه وضمن هذا السياق فإن إيجاد نظرية مانعة جامعة لتاريخ الأدب الإنساني عامة لا نتوفر عليها بعد، ذلك أن بعض وجهات النظر في تعريف الأدب والتأريخ له قد اعتدت بالأعمال والكتب العظيمة والتي تشتهر لشكلها الأدبي أو تعبيرها بمعيار الجدارة الجمالية المرتبطة بميزة فكرية، بمعنى آخر بقوة هذه المؤلفات العامة وهذا تعبير عن حكم القيمة، ولكنها لم تجدها وسيلة ناجعة في التأريخ للأدب الذي تنطلق معظم محاولات تأريخه من تواريخ اجتماعية. أو تواريخ للأفكار كما تتوضح في الأدب، أو أنها انطباعات وأحكام على أعمال معينة رتبت تقريباً حسب نظام التسلسل الزمني(١)، حيث لا يمكن أن يتناول العمل الأدبي إلاّ من خلال تسلسل زمني.

إنَّ مأزق تاريخ الأنواع الأدبية هو مأزق التاريخ كله، وهذا المأزق دفع الباحثين ومنهم الباحث ويركير الذي نادى: بأننا لا نحتاج إلى تاريخ للأدب لأنَّ موضوعاته ماثلة على الدوام، ذلك أنها أبدية، وهكذا فليس تاريخ الأدب تاريخاً بكل ما في الكلمة من معنى، لأنه معرفة الحاضر المهيمن الأبدي، كما أن دراسة التاريخ الأدبي لا يمكن أن تتم بدون خطة ما للانتقاء، فنحن نحتاج إلى تميز اندثار عرف وانبثاق آخر في ظل نوسان متبدل، هو خطة التطور، ويتم بسلسلة من الانتفاضات تقود دائماً إلى ممارسات جديدة في لغة الأدب وموضوعاته، وسائر الوسائل الفنية الأخرى ليظل التأريخ العام لفن الأدب هدفاً منشوداً بعيد المنال، والمحاولات القائمة تقع على خطٍّ أن للتاريخ الأدبي مستقبلاً كما أن له ماضياً(٢).

لقد أفادت تقنيات المنهج النقدي النسوي من كل فتوح المدارس الفكرية والنقدية، كما أفادت من دراسات المراحل الأدبية المختلفة المرتبط دراستها بأزمان اصطلاحية ساهمت وتساهم في تدمير إرث السرديات الكبرى، وإتاحة المجال أمام

---

(١) ينظر: رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٧: ٣٣٦.

(٢) نفسه: ٣٣٧-٣٥٤.

سرديات الآخر، سرديات الاختلاف والتعدد والتي تعتمد تقنية تفكيك السائد وإعادة بنائه أو تفكيكه دون التزام بإعادة البناء، بالاعتماد على مبدأ التقويض، ومبدأ التواطؤ والشيوع، فقد أفادت المنهجيات النسوية الانتقائية من مرحلة ما بعد الحداثة تطويراً وتحديثاً "Postmodernism" وكممارسة عملية تطبق منهجية نظرية في حقل معين كالأدب أو الفن أو المسرح، تقوم ممارساتها الحقيقية التطبيقية على أساس تقويض أسس التميز والثبات على قاعدة الفصل بين الثابت كقاعدة تفسيرية والمتحول كمادة للتفسير.

إن هذه مقولة الحداثة التي أوصلت ما بعد الحداثة إلى الفصل هذا، بل إنها لم تؤمن بالفواصل والفوارق الثقافية المعرفية، لأن أشكال المعرفة نفسها تتبع أشكال المادة المدروسة وتتأثر بها، وخاصة في احتفاء الحداثة بالعمق والمعنى الذي قوضته ما بعد الحداثة منادية بعدم ثبات المعنى وعدم جوهريته، مثبتة الإيمان بالمبتذل اليومي مقابل ثقافة النخبة والنخبوية، رائية أن الثنائيات التي تدين بها الحداثة هي الوازع والدافع وراء القمع والقسر والإرهاب، لتكون قولتها: باستبعاد مبررات وجود الفوارق والفواصل الهرمية والثنائيات المعتادة في الأصل والنوع، والتأصيل والتحديث محتفية بالعرضية والتلاعب والمفارقة والسخرية والانفصامية ولغة السوق، وبأنموذج التشظي والتشتت، واللاتقريرية، كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، داعية إلى إيجاد أساطير جديدة ترفض النماذج المتعالية وتبجل اللحظة المعيشة، ثم كانت مرحلة ما بعد الحداثية Postmodernity مظلة فكرية عامة تعالج المنهجية والنظرية النقدية فلسفياً ومعرفياً[(١)].

لقد أفاد النقد النسوي من منجز ما بعد الحداثية التراكمي معرفة ونقداً، منتقداً بعض مخرجات هذا المنجز من زاوية العلاقة بالفكر النسوي وعدته المفاهيمية من أدب ونقد، فقد أفاد من نظرية " لاكان " في مجال التحليل النفسي وعلاقته بعلم نفس الإبداع، فقد تبنى مرحلة المرآة وما يتبعها من خيوط في معالجة الصور السينمائية وعلاقتها بالتماهي غير الواعي لدى المشاهد لتمرير الأيديولوجيا الاجتماعية، وكذلك

---

(١) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازرعي، دليل الناقد الأدبي: ٢٢٣-٢٢٦.

من الدراسات النظرية لما بعد الاستعمارية والدراسات الثقافية حين تنطلق من الهوية ومن مفهوم الآخر، حيث أن العلاقة بالآخر ليست فقط علاقة إثبات هوية وإنما هي أيضاً علاقة استلاب موقعي ومكاني، وكان تحفظ النقد النسوي على هذه النظرية من منطلقين: منطلق أن مرحلة المرآة تخص الأوروبي الأبيض، وما يصدق عليه قد لا يصدق على غيره من الملونين وأبناء الثقافات الأخرى المختلفة، ومن منطلق أن التمركز البصري لدى فرويد ولدى لاكان وإهمالهما الحواس الأخرى كما تذهب "اليزابيث غروس" صرفهما عن رؤية وجود عضو الأنوثة بدل تركيزهما على غياب عضو الذكورة، ولئن حاول علم النفس حرمان الأنثى من قوة النظر والتحديق، فإنّ النقد النسوي يذهب إلى أن اللمس وليس البصر هو المكون الأساس لهوية الأنثى، كما أنَّ التشظي الجسدي الذي يرى فيه لاكان تهديداً للوحدة الكاملة قد لا يكون كذلك بالنسبة للأنثى(١)، كما وقفت بعض الدراسات النسوية موقفاً سلبياً من الفرويدية التي تضع نزعة المساواة موضع المساءلة بطرحها مسألة الاختلاف بين الجنسين ومسألة فرادة الذوات، التي لا يمكن اختزال بعضها في البعض الآخر(٢).

ذلك أن الذات "Subject" تنقسم إلى تمثل واعٍ يمكن استعادة محتوياته بسهولة ويسر وتمثل غير واعٍ هو مزيج من الدوافع والقوى، وأن هذه الذات تعرف أن ما

---

(١) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ٢٣٠، وتقوم نظرية المرآة على علاقة الطفل بالآخر حين يرى صوراً في المرآة، فإنَّه لا يزال يستبدل صورة الآخر هذه بنوع من الأنا بوصفها محض صورة خارجية للذات تتحول بالإدراك إلى علاقة للأنا، وهذه هي مرحلة نظام الرمز، فالصورة في المرآة هي رمز أو علاقة أو دال يشير إلى الأنا، كون الآخر يتخذ بعداً حاسماً، لأنّه يشكل ويؤسس تكوين الأنا، ذلك أن المرء لا يتشكل كفرد بدون علاقة تربطه بالآخر. وقد أفاد اتباع النقد الماركسي والدراسات الثقافية ونظرية الفيلم كما هو الحال بالنسبة للنقد النسوي من أدبيات هذه النظرية والتي أكد لاكان فيها المفاهيم الأربعة الأساسية لتحليله النفسي في كتابة الصادر عام ألف وتسعمائة وتسعة وسبعين The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis، معتبراً أن الرؤية Gaze هي تحقيق للذاتية، والذي يبصر شيئاً يكون في الواقع قد أثبت وجوده، وقد استند النقد النسائي إلى هذا المفهوم في تبيان مدى تحول المرأة" إلى موضوع للرؤية" فهي تُرى ولا تَرى مما يجعلها تفقد ذاتيتها بمعنى أن حرمانها من الرؤية يحولها إلى شيء ينظر إليه. ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ٢٣٠ .

(٢) تنظر: جوليا كرستيفا، زمن النساء: ١٩٥.

تعرفه محدود، وأن رغبتها في الاتصال بالغير لا تتجزأ من كل ذات، فأخذ النقد النسوي هذه الفكرة في موضوع الرغبة ليؤكد أن الرغبة ليست دافعاً أصيلاً في الإنسان أزلياً ونظرياً، بل هو ظاهرة اجتماعية يتوقف فيها الدافع على ظروف وملابسات متغيرة، وهذا رأي كاترين ماكينون التي هاجمت سارتر مؤكدة أن مفهوم (الرغبة) يتضمن تحويل المرغوب فيه إلى شيء وهو أمر – كما ترى – يشكل أول خطوة في العملية الأولية لإخضاع المرأة(١).

ولعل الإفادة القصوى لمنهجية النقد النسوي في مرحلة ما بعد الحداثية قد تمثلت في الإفادة من تفكيكية دريدا الواقعة ما بين التركيب والتحليل، بين بناء النظام وتدميره نقدياً، بين البناء والتقويض(٢) والتقويض "Deconstruction" مصطلح أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا على القراءة النقدية المزدوجة التي تتبنى التفكيك دون إعادة البناء وبعد التفكيك بالضرورة، من منطلق نظر دريدا إلى الفكر الما ورائي الغربي إذ يصفه باستمرار بأنه صرح أو معمار يجب تقويضه على أن إعادة البناء تعني فكراً نمائياً لا يختلف عن الفكر الذي يسعى إلى تقويضه(٣).

والقراءة التقويضية هي قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص مهما كان، دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تناقض مع ما يصرح به(٤)، لذلك استندت كتابات دريدا إلى فرضية أن أساليب التحليل البلاغي المطبقة حتى الآن وبشكل رئيس على النصوص الأدبية لا غنى عنها لقراءة أي نوع من المعالجات وبضمن ذلك الفلسفة التي يعلّي دريدا من شأن ارتباطها بالأدب، موفرة

---

(١) Catharine A. Mackinnon, Feminism, Marxisism, Method and the State: An Agenda for Theory "in Feminist Theory": Antique of Ideology: ٨.

(٢) ينظر: ج، هيو، سلفرمان، نصيّات، بين الهرمنيوطيقا والتكفيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٢: ٣٠٨.

(٣) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ١٠٧.

(٤) نفسه: ١٠٨.

استراتيجيات قوية جديدة متكاملة وضعت الناقد الأدبي صنو الفيلسوف وفي علاقة تنافسية معه[١].

إن كون اللغة مميزة أو معتمدة على هيكل تنظيمي من الاختلافات، تسمح بمدى نسبي من العناصر اللغوية للتعبير عن ذخيرة واسعة من المعاني صالحة للاستعمال، فالكتابة إزاحة لا تنتهي للمعاني هذه، وهي التي تتفوق، ولها القدرة على التفكيك والارتفاع فوق جميع الصروح التقليدية للتفكير وللغة، يجعلها مطالبة وفق آلية الاختلاف والتعدد هذه بأن تنتهك كل العلاقات التقليدية بين اللغة والتفكير، وأن ترتبط بقوة بالنصوص وتستجوبها مقاومة أي نوع من المعاني المستقرة أو النهائية، تتخذ الكتابة وفق مفهوم الاختلاف جانباً تخريبياً يتمثل في الأفكار المشوشة، والمستبدلة، والهامشية مما كانت الثقافة تكبحها دائماً، يجب أن تلغى الكتابة المرعوبة من تقويض المعاني الثابتة أو الحقائق القارة[٢]، ذلك أن هدف القراءة التقويضية هو إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه، وأهم اصطلاحات هذه القراءة تتمثل في الأثر والاختلاف والتكرارية والتشتيت[٣]، وهذه من آليات النقد الجديد وعدته المفاهيمية.

ثمة مسألة لا بد من الإشارة إليها والدراسة في معرض استجلاء وإفادة النقد النسوي كمتجلى من متجليات الفكر النسوي من مناهج الفكر الإنسانية، ألا وهي إكساب خطاب المرأة في مختلف المجالات الفكرية والنقدية والفلسفية والعلمية وغيرها بعداً أخلاقياً شاملاً للعديد من الخطابات السائدة إما عن طريق الإضافة أو التفكيك أو الدحض، وإما وعن طريق تناوله قضايا الاختلاف الثقافي والعرقي والجنسي والديني بحساسية عالية، كما أن الكثير من كتابات ما بعد الاستعمار "Postcolonialism" قد أفادت من المناهج الفكرية النسوية في تناول مشكلة الآخر المسلوب والمستلب بعمق وشمولية وبفضح الازدواجية في خطابات مراكز القوة، ومثل هذه الدراسات بدأت حالياً بالتأثير على الكتابة النسوية، وهذا ما نجده في كتاب مي يماني " الإسلام

---

(١) ينظر: كريستوفر نورس، التفكيكية، النظرية والتطبيق، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار لنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٩٦: ٢٦.

(٢) نفسه: ٣٨.

(٣) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ١٠٨.

والنسوية " والذي يتعامل مع قضايا المرأة العربية مثلاً بمنظور يعكس وعياً بأهمية الخطاب الديني ودوره في التأثير على قضايا المرأة[١].

وعوداً على بدء فإن تحديد مصطلح الدراسة النظرية والتي لا بد وأنها وردت في ثنايا التمهيد وستردُّ في الفصول اللاحقة أمر سيوصل البحث إلى مظانّه بالتركيز على ثلاثة مصطلحات قد ترد بأكثر من شكل مع ثبات الدلالة النسبي، وأول هذه المصطلحات مصطلح الجنوسة "Gender" وأساس هذا المصطلح لغوياً هو (الجنس من حيث الذكورة والأنوثة ومن حيث التأنيث والتذكير في اللغة)، وقد ركب بعض الباحثين والباحثات العرب مصطلح (الجنوسة) ليدل على هذا المفهوم تحديداً، ولعل مجلة (ألف) هي التي بدأت هذا الاستعمال في عددها التاسع عشر، والصادر عام ألف وتسعمائة وتسعة وتسعين، وهذا المصطلح تمحورت حوله الدراسات النسوية في كافة المجالات، في المجالات السياسية والعلمية والاجتماعية والنفسية والأدبية وفضاءات العمل، والتوظيف والاتصال والإعلام والتراجم والسير الذاتية، مما جعله بؤرة لبرامج ودراسات عبر تحققية محركها الدعوة التحررية النسوية، وهو مصطلح تحليلي يكشف الفرضيات المتحيزة المسبقة في الثقافة عموماً في محاولة لسد الفجوة البحثية والمعرفية التي تميز ضد النساء في مجالات البحث الأكاديمية على افتراض أن هناك تميزاً ضد النساء مبنياً على الجنس، حيث استعارت الباحثات النسويات مصطلحاً نحوياً يستخدم في علم اللغويات ليدل على عنصري التأنيث والتذكير في اللغة، وأضفين عليه دلالات جديدة إلى أن أصبح يستخدم للإشارة إلى التشكيل الثقافي والاجتماعي للجنس حيث أن ظاهرة تقسيم الأدوار الاجتماعية بناءً على الجنس ليست ظاهرة أبدية أو شاملة لكل المجتمعات، فالجنوسة مصطلح لغوي ألسني يشير إلى تقسم ضمني في النحو القواعدي اللغوي، وهو في اللغات الغربية مشتق من المفردة اللاتينية التي تعني النوع أو الأصل "genus" ثم انحدر دلالياً عبر الفرنسية إلى مصطلح "gendre" "النوع أو الجنس" وهو كمصطلح لا علاقة له بالجنس البشري البيولوجي والأجهزة التناسلية في الإنسان، ففي بعض اللغات نجد التميز الجنوسي

---

(١) تنظر: حنان إبراهيم، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر: ١٨.

قائماً على الفرق بين المذكر والمؤنث، وحيادي الجنس، وفي بعضها نجد التميز مرتكزاً على الحي وغير الحي والإنسان والجماد، والعاقل وغير العاقل. على أن الجنوسة اللغوية النحوية ليست بنية ضدية وليست هرمية، من هنا تدحض دعوى هرمية العلاقة بين الذكر والأنثى التي اصطفتها وأرستها الثقافة لكي تعطي الرجل قيمة لا تعتمد على غير تكوينه البيولوجي، أما المرأة فتدنى على السلم الهرمي لا لسبب سوى تكوينها الطبيعي(١).

أما المعجم النسوي الذي وضعته كريمر وتريشلر فيعرف الجندر بتميزه أولاً عن الجنس Sex الذي يخص الخصائص البيولوجية للذكورة والأنوثة ويحيله إلى التقسيم الاجتماعي للأدوار بالاستناد إلى النوع ويربط هذا المعجم مفهوم ل Sexuality أي الجنسانية بالجندر الذي يجعل علاقة ميل الجنس نحو الآخر محكومة بتحكم الذكر ودونية المرأة أو سلبيتها، وبذا يكون النشاط الجنسي سبباً في عدم التساوي القائم على الجندر(٢).

أما المصطلح الثاني فهو مصطلح البطريركية، وهذا المصطلح يعود إلى مفردتين يونانيتين مجتمعتين تعنيان حكم الأب، ويعود أصل المصطلح إلى حقلين مختلفين هما : الأنثروبولوجيا والدراسات النسوية، فقد بحث الأنثروبولوجيون في أنظمة الحكم الشائعة في المجتمعات البدائية ووجدوا فيها نظام حكم أبوي يتمثل في سيطرة رجل كبير السن يكون بمثابة الأب لبقية أفراد القبيلة، وميزوا ذلك عما أسموه بالنظام الأمومي أو الأمومية (Marriara) الشائع في مجتمعات بدائية أخرى حيث تحكم الأم فيها(٣).

---

(١) ينظر: الجنوسة والمعرفة، صياغة المعارف بين التأنيث والتذكير، مجلة ألف، البلاغة المقارنة، ع١٩، ١٩٩٩؛ وينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ١٥٠؛ وتنظر: هدى الصدّة، المرأة والذاكرة: ٣١٧.

(٢) تنظر: زليخا أبو ريشة، اللغة والجندر، خصوصية الإبداع النسوي: ٥٩؛ وينظر: المعجم النسوي: Amazon Bluestocking and Crones: A Feminist Dictionary (Kramarae, Trencher, L: gg٢). الطبعة الأولى، ١٩٨٥

(٣) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ٦٣.

يستخدم مصطلح الأبوية بمعنى البطريركية في الدراسات النسوية العالمية، وفي الدراسات العربية أيضاً على الرغم من السياق الكنسي للكلمة لأنه يتجاوز بنية العائلة وما يتنوع عنها من عشيرة وقبيلة إلى البنية الاجتماعية بكاملها بما فيها البنيوية العائلية ومتفرعاتها(١).

إن بسطنا السابق لمختلف الآراء والاجتهادات في موضوع النسوية فكراً وأدباً ونقداً لا بدَّ وأن يقود إلى التوصلات التالية:

١- أن الدراسات النسوية تنظيراً وتطبيقاً لم تصل بعد إلى حدود الاستقرار النظري كنظرية مستقلة بمنهجية ذات استراتيجيات محددة، فهي تنظيرات تتقاطع مع الجهود الفكرية المختلفة على صعيد الفكر والنقد معاً، فمصطلح الأبوية بمعناها البطريركي الموصل إلى كل مركز من مراكز القوة والسلطة يمتدّ ليشمل أبعاداً أخرى تتجاوز بعد سيطرة الذكورة على الأنوثة، وتحديد موقع الأنوثة فاعلية وإنتاجاً بالبعد أو القرب من هذه المركزية، من هنا وجدت الجهود الفكرية النسوية في تقاطع مع جهود فكرية ونقدية سبق الإشارة إليها كجهود وتنظيرات جاك دريدا في الاختلاف ونقض السائد، وأية بنى تضادية يستند إليها ليجنح العمل والتفكير باتجاه عدم استبدال بنية بأخرى مضادة، وكأننا نستبدل سلطة بأخرى، نستبدل سلطة المتن بسلطة الهامش، نستبدل الأبوية بالأمومية، وهذا ما يتناقض أساساً مع جوهر الفكر النسوي الداعي إلى احترام الهامش في كل تجلياته وتمثلاته على قاعدة التعدد والاختلاف المثري والمغني للثقافة الإنسانية المفترض أنها رافضة لمنظومة قيم الاضطهاد وازدواجية المعايير في كل المجالات .

هذه التقاطعات الفكرية مع أنظمة فكرية عديدة انضمت إليها خلال الثمانينيات من القرن المنصرم مؤثرات ميشيل فوكو الفيلسوف الفرنسي الذي بنى نظرية في علاقة المعرفة بالسلطة، حيث أن الأبوية جزء لا يتجزأ من شبكة من القوى الاجتماعية الخاصة بتشكيل اجتماعي معين، والتي لا تحتكر فيها القوة جهة واحدة، كما تأثرت دراسات الفكر النسوي في فترة ما بعد الحداثة بمبدأ التقويض

(١) نفسه: ٦٤.

عبر تبني مشروع استعادة إرث المرأة الذي هُمّش وقوبل بالاستخفاف لكونه المبتذل الهامشي، والذي جعل موسوعات المختارات الأدبية العالمية في حقبة تاريخية تتجاهل مؤلفات النساء ولا تدرجها من ضمنها[١].

٢- إن كتابة المرأة وعبر التاريخ الأدبي المؤرخ في الأقل لا تعني أنها تكتب أدباً أنثوياً خالصاً لا تتأثر فيه بأدب الرجال، ففي ظل سيادة وهيمنة معايير نقدية لا تأخذ النسوي بعين الاعتبار، كتبت المرأة وفق معطيات السائد والمهيمن في محاولة منها لاكتساب قوة داخل الخطاب السائد، رغم أنَّ النساء ينطلقن من ذات البيئة الاجتماعية والثقافية التي ينطلق منها الرجال، ويتوفرن على ذات الإمكانية الأدبية مع أخذ خصوصية السياق الثقافي والقرب من المعرفة بعين الاعتبار، وهذا ما قد يكون متاحاً للرجل في المجال العام أكثر مما هو متاح للمرأة كونها ظلت تمثل الخاص، في حين يمثل الرجل العام والمعلن، كما أن الذات الفردية تحتفظ بخصوصيتها في التلقي الفكري والثقافي، وفي تلقي مؤثرات البيئة المتعددة التي تعيشها إنسانة ومبدعة .

كما تأثر الرجل المبدع وعبر السياق التاريخي للأدب بمحددات الهوية الأنثوية في كتابته، تأثر بكتابة المرأة ذاتها وخاصة في الروايات والإبداعات التي اشتهرت وذاع صيتها وأثبتت سلطة وتداولية ومقروئية، فقد استلهمت المرأة الكاتبة آليات وتقنيات الكتابة الرجالية بصفتها مركز القوة والسائد والمهيمن، كما استلهم الرجل معايير ومحددات الهوية الأنثوية كما في الكتابة الرجالية الرومانسية والتي وجد الكتاب فيها أنفسهم في مواقع القبول المسبق بشروط النعومة والرقة واللين التي تُسمى أنوثة في نمط تمثلاتهم الخيالية عن المرأة، والنابع من حس رومانسي عميق بفتنة المرأة وفتنة الطبيعة، في المرحلة التي استخدمت فيها الأنثى ذريعة لتصوير المثال الجمالي للفنان الذي حولها الى موضوع يهيم في عالمه الرجل، وفي المرحلة التي وضعت فيها المرأة على حد المقدس والمدنس، منبع اللذة ورمز الخطيئة وفي الحالتين فالكتابة تتجاهل واقع ووجود المرأة الفعلي بالمثال الجمالي، يطرح نموذج القصيدة النزارية (نسبة للشاعر نزار قباني) في الأدب العربي كدليل على النص الرومانسي الذي يقيم الدليل على أن فن الامتاع في الأدب لن يكون ممكناً إلا بالتقرب من الخيال الشعبي المازج بين التسلية وصورة المرأة الجميلة .

---

(١) ينظر: نفسه: ٦٣؛ وينظر إبراهيم خليل، العلاقة بالذات، خصوصية الإبداع النسوي: ١١٩.

لقد ظهرت الدعوات صريحة لكتابة تنظر للمرأة من خلال الوعي والمنطق، وهذه المسألة وضعت كتابة المرأة والكتابة عن المرأة أمام مسؤوليات جسيمة بل وجسامة المسؤولية، أمام الحرية[1]، حيث أن كتابة نزار قباني تمثل مشكلة خطيرة في قضية المرأة، من خلال الادعاء بأنه يكتب عنها وبلسانها وبوجدانها، أي أن نزار قباني يصادر صوت المرأة كلياً مدعياً تمثيلها وخاصة في مجال المغامرات الجنسية وحسب.

٣- إن ظهور مفهوم ديالكتيك الحقيقية الاجتماعية وعلاقته باللغة والخطاب، حين يكون الخطاب صيغة أدبية ولغوية لعلاقات قوى معينة وليس مجرد طريقة تفكير وإنتاج للمعنى، يعني أنّه تمظهر للممارسات الاجتماعية والذاتيات المتسلطة التي تصاغ على نمط الرجل البرجوازي الأبيض، وخطابه المهيمن الغالب من أجل أن يسمح للمجموعات المهمشة سابقاً كالنساء والملونين : فرصة التعبير عن همومهم في خطابات فهم الاختلاف في النوع، ذلك أن المرأة تعاني من هيمنة خطابات قوة تمارس التسلط العرقي والهيمنة الرأسمالية على المستوى الاقتصادي، وتتجاهل الفروق العنصرية والعرقية، إضافة إلى ظهور دراسات ما بعد الاستعمارية التي ترى أن الأبوية تتأثر بالانتماء القومي تماماً كتأثرها بالعرق والعنصر والطبقة.

بل إن بعض الباحثات الأوروبيات رأين في بعض الانتماءات الأوروبية ما يشابه الانتماءات الأسيوية والإفريقية إزاء الاستعمار الغربي، ومنهن آشيزناندي ووانـدا بلزانو، فناندي تؤكد تماهي تاريخ الاستعمار مع تاريخ الأنثوية، بينما ترى بلزانو التي درست الثقافة الايرلندية انطباق ذلك على صراع المرأة الأيرلندية لاكتشاف هويتها بما يمليه وضع ايرلندا بوصفها آخرَ، ثم ظهرت دراسات تضيف بعداً جديداً كتلك التي نشرتها جويس زونانا مضيفة بعد الخطاب الاستشراقي وخاصة في المجتمعات الشرقية، الذي لم يتفحص صحة مقولاته حول المرأة الشرقية ذات الخصوصية الحضارية وذات الخصوصية الدينية التي تتأثر بها خطابات المرأة،

(١) تنظر: فاطمة المحسن، الأنوثة والرومانس في الكتابة النسائية من غادة السمان حتى أحلام مستغانمي، باحثات، محور المرأة والكتابة، الكتاب الثاني، ١٩٩٥-١٩٩٦: ١، ٢.

ذلك أنَّ فكرة الحقيقة المطلقة ليست إلا خطاب قوة مهيمن تتعـارض مـع فكـرة الاختلاف التي لا تسمّ طرفاً بالتفوق أو النقص في علاقته مع الآخر[1].

٤- إن توجهات الحركات النسوية بعدّتها المفاهيمية فكراً وأدباً ونقداً توجهات عالمية النزعة، تسير نحو عولمة قـضايا النـساء مـن مختلـف الأوسـاط والأعمـار والحضارات، أي من مختلف البنى كما تقول جوليا كرستيفا وتحت شعار المـرأة العالمية وقد سبق الإشارة لهذه المسألة، وهي تسعى إلى إيجاد نظريتها الخاصـة بها وإلى استكمال تقنيات منهجها النقدي بشكل مستقل عن مراكز القـوى للبحـث ضمن خطاب مراكز القوى المهيمن المسيطر في صـوره المتعـددة : الـسياسية والاقتصادية والاجتماعية عن موقع مؤثر داخل خطاب القوة هذه.

إنّ دراسات الفكر النسوي والأدب النسوي العربي لم تكن بمنأى عن أثر هـذا الموجه الغربي والذي حمل في بعض جوانبه خطاباً منسلخاً كانـت قـضايا النـساء العربيات اللواتي يعشن في مناطق ذات خصوصية حضارية ودينيـة مـن ضـحايا انسلاخه وجنوحه، مما جعل هذه القضايا تـراوح مكانهـا بفعـل اسـتنزاف القـوى والطاقات في المماحكات التي تفرز استراتيجيات خطابية تعيد نسج الهويـة الفرديـة والجمعية من جديد بقانون ردود الفعل، وبالطبع فإن مثل هذا السجال لا يصادر بـأي حال من الأحوال إبداع المرأة العربية ومساهمتها في تطوير مناهج الفكـر النـسوية يتلاءم مع واقعها الموضوعي ذي الخصوصية، وعلى سبيل التدليل فقط فقد توصـل تقرير التنمية الإنسانية للعام ٢٠٠٣ والصادر عن المكتب الإنمائي العربي في الأمـم المتحدة الى أن الإبداع العربي هو المجال الأكثر تفوقاً في العالم العربي ويوازي فـي أصالته وحداثته الإبداع العالمي وقد يزيد من بين مجالات المعرفة المتعددة[2].

وبعد فهذه الدراسة في الرواية النسوية العربية ستحاول الإفـادة مـن فتـوح المناهج النقدية الحديثة معولة وبانتقائية تلائم أهداف الدراسة علـى أدبيـات المـنهج

---

(١) تنظر: نادية صادق العلي، ما بعد الحداثة: ٣؛ وينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليـل الناقـد الأدبي: ٦٣؛ ٦٤.

(٢) نحو إقامة مجتمع المعرفة في البلدان العربية، تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣، المكتب الإنمائي العربي في الأمم المتحدة: ٢٥.

النسوي في النقد وفي اختيار الروايات وفق تواضعات الفكر النسوي المعني بتحقيق الذات النسوية في الأدب بقدر ما يخدم ذلك الدراسة وأهدافها ما وسعها إلى ذلك سبيلاً.

١-٣ الرواية النسوية العربية، الريادة على طريق تشكيل هوية ثقافية:

لا يمكننا الحديث عن الرواية النسائية العربية منذ مرحلة التأسيس ثم مرحلة التكون والنضج دون أن ننظر في نشوء وتطور الفكر العربي المهتم بقضايا المرأة العربية وإسهاماتها فكراً وإبداعاً، ذلك أن السياق الاجتماعي والسياسي والتاريخي الذي شكل حاضنة لهذا الفكر لعب دوراً مهماً في سير وتراكم منجز المرأة العربية مراعين في ذلك عوامل التأثر والتلقي التي عاشتها ساحة المنجز الفكري النهضوي العربي بفعل عوامل عديدة سنرد على ذكرها كلما استوجبها البحث، مع ملاحظة أن بعض الدراسات تشير إلى أن الفرق الزمني الفاصل بين نشوء الحركات النسائية المنظمة في العالم العربي وبالتحديد في مصر والحركات النسائية الغربية التي كانت تطالب بحق الانتخاب والاقتراع والمشاركة السياسية للمرأة لم يتجاوز الأربعين سنة(١)، ففي القرن التاسع عشر كانت المرأة الغربية لا تكاد تعيش إلا داخل منزلها ومشاعرها، وتميزت كتابة المرأة في ذلك القرن بكون النساء معزولات بحكم جنسهنَّ عن أنواع معينة من الخبرات الحياتية والتي أفرزت وعياً متقدماً بأوضاع المرأة، وبوجود كاتبات ناقمات على معاملة الآخرين لهنَّ ويطالبن بحقوقهنَّ، ومع ذلك أفرز هذا القرن أعمالاً عظيمة وكبيرة لنساء روائيات من مثل: جين أوستن وإميلي برونتي وجورج إليوت وشارلوت برونتي(٢) في وقت كان كتاب القرن التاسع عشر وعلى رأسهم نيتشة يشبهون الثقافة الشعبية الجماهيرية بالمرأة، وبأنوثة الخطاب المستمد من الحكي المعتمد على البداهة والارتجال.

لقد اعتبرت المرأة في تقاليد النقد الأوروبي التاسع عشري تكتب أدباً ضعيفاً، وتقرأ أدباً منخفضاً في مستواه، مغرقاً في العاطفية والذاتية والسذاجة، وكانوا يضعون

(١) تنظر: حنان إبراهيم، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر: ٢١.

(٢) تنظر: فرجينيا وولف، المرأة والكتابة الروائية: ١٨٥.

المرأة الكاتبة دون منزلة الرجل الكاتب، فقد اعتبر نيتشة الثقافة الديمقراطية الشعبية الجديدة التي بدأت تكتسح العالم ثقافة مزيفة، وبالتالي مؤنثة ولا علاقة لها بالأدب الذكوري الأصيل الذي يكشف عن سيطرة المبدع على أدواته الفنية وقدرته على الحكم الموضوعي على الأشياء.

وبالمقابل فإن المرأة العربية الكاتبة لم تعان من مثل هذا الاحتقار ومن وصمة رداءة الأدب، وهي لا تقابل بالهجوم إلا عندما تتعدى الكتابة الإبداعية حدوداً تدخلها في حقل من الحقول التي احتكرها الرجل تقليدياً فتقابل بالسلبية وبالصمت أو الاصطدام(١).

ومنذ بداية ما يسمى بعصر النهضة العربي ويحدد عادة بالنصف الأول من القرن التاسع عشر وقضية تعليم المرأة أولاً ثم تحريرها من التقاليد البالية الراكدة التي تعوق حركة المجتمع بأسره ثانياً تحتل أولوية في سلم المهام النهضوية العاجلة(٢)، ولم تكن قضية المطالبة بتعليم المرأة بالقضية المستطاعة، والحديث فيها يكشف درجة الإكراهات التي مارسها كل من المجتمع التقليدي والسلطات الاستعمارية تجاه المرأة، ففي الوقت الذي كان المجتمع التقليدي يمارس اختزالات لا نهائية ضد الأنوثة، كانت السلطات الاستعمارية ممثلة بالإدارة البريطانية تتحكم بالأنظمة التعليمية بما يوافق المصالح العليا للامبراطورية، ولم تكن تسمح بعملية نشوء وعي اجتماعي متسق لكي لا يفلت منها وعي بديل مختلف(٣).

لقد كان للقاء الحضاري مع الغرب وخاصة مع فرنسا دور كبير في إدخال الأفكار التحررية المتعلقة بالمرأة إلى الوطن العربي ، فقد كان رفاعة الطهطاوي (١٨٠١م – ١٨٧٣م) معجباً أشد الإعجاب بالمرأة الباريسية المتعلمة والمتبرجة ما دامت تحافظ على عفتها، لذا دعا إلى تعليم المرأة في كتابه " المرشد الأمين في تعليم البنات والبنين" ، ثم تسلم راية الدعوة إلى تعليم المرأة الإمام محمد عبده (١٨٤٨م –

---

(١) تنظر: سلمى الخضرا الجيوسي، المرأة العربية في مواجهة العصر، مجلة ألف، البلاغة والمقارنة، ع١٩، ١٩٩٩: ١٠؛ ١١.

(٢) ينظر: نصر حامد أبو زيد، قضية المرأة بين سندان الحداثة ومطرقة التقاليد: ٢٩.

(٣) ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣: ٤٣.

١٩٠٥م) فقاسم أمين (١٨٦٣م – ١٩٠٨م) ثم الطاهر حداد (ت ١٩٣٠) وجميعهم انطلق من مرجعية دينية تحررية[١] متأثرة بالفكر الغربي التحرري ولم يكن هذا الخطاب خطاباً مستفزاً أو مستثيراً بل خطاب تجاوز سجاليات وسلبيات غيره من الخطابات القطبية الثنائية التي تبلورت حول محورين: تبني النموذج الغربي أو رفضه[٢].

ثمة دراسات تثبت مشاركة المرأة العربية للرجل في حقل الريادة، وإن كان من المؤكد أنَّ الكتابة النسوية التي تناولت قضايا المرأة عالمياً ومنذ بداياتها قد تأثرت دوماً بالخطابات المعرفية والأطر النظرية السائدة في عصر ما، والتي وطَّد دعائمها مفكرون رجال، فمثلاً فقد تمَّ تطويع خطابات الثورة الفرنسية لخدمة قضايا المرأة، وقد كانت – في كثير من الأحيان – بدايات الدعوة للنهوض بحقوق المرأة تتم على أيدي مفكرين رجال مثل المفكر والأديب " دانيال ديفو " الذي قام بنشر بيان حول أهمية التعليم للمرأة وتأمين الحياة الكريمة لها[٣]، وهذا يدل على أن الحركة النسوية العالمية توافقت زمنياً مع حركات تاريخية كبرى كالثورة الفرنسية في أوروبا وثورة تحرير السود ومناهضة الرق في أمريكا والثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي ودول أوروبا الشرقية سابقاً[٤].

أما الدراسات العربية فتعيد بدايات الفكر النسوي العربي لما قبل مرحلة قاسم أمين مشيرة إلى قاموس السير الذاتية للنساء الذي كتبته مريم النحاس عام " ١٨٧٩م " وهو بعنوان " معارض الحسناء في تراجم مشاهير النساء "، وفي عام ١٨٨٧م نشرت عائشة تيمور كتابها " نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال " وفي عام ١٨٩٣م نشرت زينب فواز رواية " حُسن العواقب " ثم نشرت في عام ١٨٩٤ معجماً لسير النساء

---

(١) ينظر: نصر حامد أبو زيد، قضية المرأة بين سندان الحداثة ومطرقة التقاليد: ٢٩.

(٢) تنظر: حنان إبراهيم، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر: ٢٠.

(٣) نفسه: ٢٠.

(٤) ينظر: آني وآن جاكلين، قضية النساء، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨: ٩٠.

بعنوان: " الدر المنثور في طبقات ربات الخدور " وترى بعض هذه الدراسات أنّ هذه ارهاصات يجب إلاّ يتم تجاهلها لصالح رائد من الروّاد كقاسم أمين الذي عقدت لكتابه "تحرير المرأة" (١٨٩٩م) احتفالية مئوية دون الإشارة لجهود أخرى[١].

لقد اهتمت الأديبة مي زيادة أيضاً (١٨٨٦م – ١٩٤١م) بإثبات ريادة نسوية لعصر النهضة دافعة عن كتابة المرأة في مرحلة مبكرة سمة الضعف النسائي، في محاولة رائدة للتنظير للصوت النسائي في الكتابة الأدبية، ساعية إلى انتزاع حق مزدوج للمرأة، حق المرأة الكاتبة، وحقّ المرأة الناقدة في الخطابين الإبداعيين اللذين احتكرهما الرجل على مرِّ الزمن، كما حاولت أن تثبت إمكانية الاختلاف في كتابة المرأة عن كتابة الرجل، وهي لم تكن في دعواها انعزالية برؤية منغلقة، فلم تعمد إلى عزل أدب المرأة أو إقصائه لتنزوي في ركن الحريم، لكنها تشير إلى تحكم الخطاب الذكوري المهيمن في شعر عائشة التيمورية، ورأت ذلك بسبب عادة الضغط على عواطف المرأة وإخراس صوتها، فكان أيسر لها أن تتخذ لهجة الرجل المصرّح له بما حظر عليها، حيث تحرم المرأة بسبب المواضعات الاجتماعية من التعبير عن ذاتها بشكل خاص، ولا يتاح لها إلا هامش ضيق من التعبير، معلية من شأن صدور الأدب عن صوتين هما صوت الرجل وصوت المرأة "تمثلات الذات الإنسانية" بدلاً من صوت مهيمن واحد، مما يفتح آفاقاً جديدة تجاوز الأدب الذكوري السائد وتكسبه تنوعاً[٢].

لقد أثبتت مي زيادة ريادة عائشة تيمور للكتابة النثرية النسائية في مؤلفين أحدهما قصصي وهو "نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال" نشر عام ١٨٨٧م والآخر بعنوان: "مرآة التأمل في الأمور" وهي رسالة نشرت قبيل وفاتها عام ١٩٠٢م، محددة أيضاً عيوب السرد القصصي في نتائج الأحوال ممثلة في انتمائه لطريقة السرد

---

(١) تنظر: شيرين أبو النجا، صفحات من نضال النساء المصريّات، "من طيبة"، مجلة غير دورية تصدر عن مركز دراسات المرأة الجديدة، يناير، ٢٠٠٠: ١٥١.

(٢) تنظر: ألفت كمال الروبي، مي زيادة والنقد النسوي، مجلة ألف، البلاغة المقارنة، ع١٩، ١٩٩٩: ١٤٤-١٥٩.

القديمة في كليلة ودمنة وقصص ألف ليلة وليلة، ولم تجعل بطريقتها الموضوعية الريادة المطلقة لعائشة في اختيار الشكل القصصي وخصّتها بالنسبة للأدب النسائي، وقد وسمتها كذلك بسذاجة أقاصيص الماضي(١).

إن القول بريادة قاسم أمين واعتباره صاحب الدعوة الأول لتحرير المرأة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين قد دفع باحثات نسويات إلى اعتبار أن مسألة المرأة أقدم من ذلك، ولكن خروجها إلى العلن بدأ في أوائل القرن التاسع عشر إبان الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨م حين أخذ الجبرتي مؤرخ هذه الحملة يرصد الأوضاع الاجتماعية التي تخبطت فيها المرأة المصرية آنذاك، ويستنكر ظواهر تحررها وخروجها حسب زعمه عن الحشمة والوقار، مظهراً رغم غضبه تقديراً لإحدى السيدات وهي "نفيسة المرادّية" حين أفرد لها في كتابه "عجائب الآثار في التراجم والأخبار" ترجمة تظهر إعجابه بتلك المرأة العظيمة، هذا بالإضافة إلى التيار الفكري الإسلامي وتعود انطلاقته إلى جمال الدين الأفغاني الذي دعا إلى تعليم المرأة لأثر ذلك التعليم على تربية النشء(٢).

ولا تغفل هذه الدراسات أهمية التيار الشامي المتمصر الذي شكل نخبة متميزة منخرطة في تنشيط الحياة الثقافية في مصر منذ وقت مبكر، كما لعبت النساء الشاميات دوراً طليعياً في المناداة بتغير أوضاع المرأة في مصر، وهنَّ في مقدمة من نفضن أيديهن من عالم الحريم والحجاب والاحتجاج على البقاء في البيوت وفي مقدمتهنَّ هند نوفل "١٨٦٠م – ١٩٢٠م" وزينب فواز "١٨٦٠م – ١٩١٤م" ولبيبة هاشم "١٩٠٦م – ١٩٣٩م"، ومي زيادة "١٨٨٦م – ١٩٤١م"، وقد عاضدن بوضوح النساء المصريات اللواتي تبنين فكرة تغيير واقع حال المرأة مثل عائشة التيمورية "١٨٤٠م – ١٩٠٢م" وملك حنفي ناصف "١٨٨٦م – ١٩١٨م" وهدى شعراوي "١٨٧٩م – ١٩٧٤م"(٣).

---

(١) نفسه: ١٥٨.

(٢) تنظر: ريما عقّاد سلاّم، قضية المرأة من الجبرتي حتى قاسم أمين، باحثات، ع٣، ١٩٩٥: ٢٥٤.

(٣) ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة: ١٧٩.

لقد كان التيار الفكري الشامي المواكب للتيار المصري معاضداً له في الدعوة إلى التغيير والتحديث في المجتمع بما يشمل قطاعات المرأة وعلى رأس هذا التيار الفكري: أحمد فارس الشدياق، والمعلم بطرس البستاني وابنه سليم، فالمدونة السردية العربية الحديثة هي ثمرة التشقق المؤلم للعوالم التقليدية التي أُعلن عن انهيارها النسقي التدريجي في القرن التاسع عشر(١)، ولكن الكتابات النسائية ومنذ ملك حفني ناصف ووردة اليازجي وحتى مي التلمساني ما هي إلا محاولات لإعادة إنتاج الخطاب السائد الذي يحاول أن يضع المرأة في مكانة معينة وفي دور معين ووفق تصور معين، ثم كانت المرحلة الثانية وهي مرحلة التمرد على هذا الخطاب المتناظر مع متغيرات المرحلة الأولى، وقد تبنت فيه المرأة خطاب الرجل الذي يحاول تغييبها، وكأنّ نوعاً من الاتفاق العام الضمني شمل القضية الوطنية وكان أيضاً منصباً لتحويل كل الأشياء المهمشة وإظهارها في ظل صراع بين الأنا والآخر(٢).

والسؤال الذي يبدو مهماً في محاولة استكناه مرامي وأبعاد الخطاب النسوي في مرحلة التمرد على خطاب الآخر ومحاولة نقضه وهدمه وبناء خطاب مغاير يأخذ بالحسبان اختلاف الآخر ووجوده، ويدور حول كنه هذا الخطاب، هل انطلق من موقع غير ثنائي في الثنائية الضدية التي تحكم علاقة المرأة بالرجل في تلك المرحلة ؟ هل كان الخطاب النسوي متجاوزاً بنية التفكير والتراتب الأبوي القائمة على تعارض ثنائي طرفاه الرجل والمرأة؟ والذي انبأ بالحاجة الدائمة إلى رجل سند يكفي المرأة مؤونة الصراع والسجال مع هذا المجتمع، حيث أنّ مكابدة المرأة التجربة تنتهي وتقف عند أول بديل ترضى عنه ويكفيها شرَّ القراع، ولا بدَّ أن يكون الرجل هو البديل، لأنه جواز المرور إلى وضع اجتماعي يحظى بالقبول والرضا الاجتماعي، فعندما تصرخ الشخصيات النسائية في الروايات بالشكوى والاحتجاج والتذمر والتمرد والثورة من طغيان الرجل واستلابه الكامل للمرأة، فإن الصراخ وصرخات التمرد

---

(١) تنظر: ألفت كمال الروبي، مي زيادة والنقد النسوي: ١٥٧؛ وينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة: ١٨٣.

(٢) ينظر: صبري حافظ، خصوصية الرواية العربية، فصول، م١٧، ع١، ١٩٩٨: ٤٤٤.

تبقى منه وإليه، ومصالحته فردياً تكفي لإسكات المرأة ومصالحتها مع المجتمع وباقي مؤسساته، ورضاها بواقع الاتساق العام القائم(١).

وبالطبع فإن مثل هذه الآراء التي قد تبدو متخذة صفة التعميم، بالنسبة لكتابة المرأة التي تساجل مركزية الرجل محاولة تجسير الطريق إليها، مسقطة كل البنى والمؤسسات المجتمعية التي تهمش المرأة وتغيب خطابها، لا يمكن أن تؤخذ على عواهنها دونما إعادة تفحص لمقولاتها، إن قراءة جديدة للنصوص بالآليات النقدية التي نتوفر عليها في راهننا النقدي ستعين في الإحاطة الموضوعية بدور هذه المؤسسات الأبوية التي افترض أنها تراتب دونية المرأة وتكرس هامشيتها كمؤسسة البيت ومؤسسة العمل ومؤسسات التعليم، والتي انطلقات منها الأصوات المتمردة والمتحررة، وهذا ما ستحاول الدراسة إعادة النظر فيه، في سياقه المنهجي.

وعلى وجاهة الآراء التي ترى أن الرواية النسائية وخاصة في مرحلة التأسيس قد أظهرت المرأة متمردة وداعية حرية، وثائرة بوجه كل سلطة تعترض طريقها متحدية سلطة التقاليد ترى في نفسها الصدق والانسجام مع الذات، إلا أنّ هذا التحدي وإن أشعرها بالتفوق والتميز ينمي إحساساً مقابلاً بالاغتراب والوحدة التي تدفع وتحفز نحو البحث عن ملجأ آمن وعن حصن منيع يذيب الشعور بالوحدة ويقدم الحماية والأمان في صورة رجل قوي يمثل الخلاص، حتى لو كان الوصول إلى هذا الحصن المنيع المتمثل بالرجل القوي يتمّ عبر طريق حافل بتشويه الآخر، وتشويه بنية التفكير القائمة على الرجل والمرأة، وكأن ثمة سيراً حثيثاً لمحاولة قلب هذه المعادلة الضدية باستبدال مركزية الذكورة بمركزية الأنوثة في حين أن تصويب مثل هذه العلاقة يقتضي بالضرورة تفكيكاً لهذا النظام الثنائي وإعادة صياغة له على أسس جديدة تنظر إلى المرأة باعتبارها الآخر المماثل لا الآخر النقيض(٢).

---

(١) ينظر: عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط٢، بيروت، ١٩٨٠: ١٢٠.

(٢) تنظر: رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، ط١، ٢٠٠٣: ١٧٣؛ وتنظر: إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، الأهالي، ط١، ١٩٩٢: ٩٧.

ثمة إشارات حداثية نسوية ترى: أن تكون المرأة الآخر المختلف، لأن الآخر المماثل في ظلّ العلاقة الثنائية السجالية سيحتمل محاولة للخروج من الهامش إلى المتن، والمثالان الكلاسيكيان لهذا الخروج ينحصران في محاولة الهامش أن يكون مماثلاً للمتن، يتشكل بأشكاله ليصبح مثله، والمثال الثاني: أن الهامش تاريخياً يتحول من هامشيته إلى متن، ويهمّش المتن الأصلي وقد يصبح طاغية كمثل طغيان المتن(١)، وهذه ستظل تدور في دائرة مركزية أحد طرفي الثنائية التضادية بين الرجل والمرأة في محاولات الوصول إلى المتن، في حين أنَّ الطرح النظري قائم على تبجيل الاختلاف وإثرائه وإغنائه في صورته المتعددة الفردية والجمعية، ونقض محددات النصوص المسبقة كونها نصوصاً تحمل قيمة الضعيف وقيمة المهمش، والقائمة على احتمالات أفق التجاوز للمسكوت عنه في صورة كتابة لا ثقافية، بمعنى الانطلاق من لحظتها التاريخية العيانية، وليس من السياق الثقافي التاريخي الذي تتماز به كتابات الرجل على طريق التخلص من الحمولات الدلالية والسلطة المقروئية المتعالية في السياق التاريخي الثقافي.

لا شك أن القرن التاسع عشر قد حمل البذور الأولى لتشكل النوع الروائي العربي الذي بدأ يعلن عن هويته السردية بالتدريج مع كل مرحلة جديدة ونص جديد، وتشير الدراسات إلى ارتباط ظهور هذا النوع الجديد بلحظة سميت باللحظة الرمزية التي انفصلت بها العوالم التخييلية وأساليب السرد عما كان شائعاً في الموروث السردي العربي من قبل، متخذة منحى يختلف مع أن التقارب بينهما ظلّ ملحوظاً، لكنّ الاختلاف النوعي بدأ يعلن عن نفسه، مختلفاً عما كان عليه في المرويات السردية، وما أصبح عليه في النصوص الروائية، حيث صارت المرجعيات الأصلية للرواية وهي: المرويات السردية كالمقامات والسير الشعبية وقصص ألف ليلة وليلة تتوارى بشكل لا يوهم بالقطيعة بينهما، وإنما يسير نحو ترتيب سردي محكوم بمنطق التحول الداخلي الذي تفرضه رؤى الشخصيات وأفكارها، وكأنّ السرديات الحديثة ثمرة للافتراق والاقتراب ما بين العوالم التقليدية والأشكال الجديدة التي بدأت تتضح معالمها

(١) ينظر: عبد الله الغذامي، خصوصيّة الرواية العربية، فصول، م١٧، ع١، ١٩٩٨: ٤٤٢.

الخاصة بها[١] مع الأخذ بعين الاعتبار منجز الغرب الروائي الـذي أثـر بـصورة وبأخرى في تطور ونمو النوع الروائي في العالم العربي.

لقد انشغل الدارسون لتاريخ الرواية العربية بالبحث عن نقطة ارتكاز تـصلح أن تكون بداية مقبولة وركيزة ثابتة تعطي البحث التاريخي في نشأة الرواية العربيـة معناه وأهميته، وخاصة دراسة ظروف النشأة ومن ثم التطور، بوصـف أن الروايـة نوع أدبي يبرز خلافاً مشكلاً حول النص الذي يستحق أن يوصف بأنّه الـنص الأول الحديث بالنظر إلى عدم ثبات المعايير الفنية للرواية[٢] ودرج البحث على اعتبـار أن رواية " زينب " لمحمد حسين هيكل والتي نُشرت عام ١٩١٤م، هي الرواية المؤسسة للفن الروائي العربي، بوصفها تبلور خصائص بنائية وأسلوبية جديدة ومبتكرة وإن لم تكن هذه الخصائص الفنية مثال التحقق المكتمل، حيث ترى بعـض الدراسـات " أن الرواية الفنية لم تتحقق عند ظهور رواية زينب "١٩١٤"، أو الأجنحـة المتكـسـرة "١٩١٢" أو عودة الروح "١٩٣٣" فهذه الأعمال وغيرها مثلت مخاضاً لا بد منه قبـل أن يلتقي الوعي بالرواية باليقظة الكلية في المجتمع النشط، أي: مجتمع المدن الآخـذة بالتوسع[٣]، حيث تمّ التفكير بأنها غير مسبوقة بشيء ذي قيمة فتنتزع هي بذاتها القيمة الخاصة بها وبحيث يتم تجاهل النصوص التي سبقتها.

وهنا ينشأ الخلاف والاختلاف حول معايير النوع الروائي الذي يمكن اعتبـاره الفيصل في موضوع الريادة الإبداعية، ليصبح موضوع الريادة هذا مثيـراً للخـلاف والإشكاليات، ونشطت الدراسات التي أثبتت وعلى صعيد الكتابة الروائية النسائية مثلاً

---

(١) ثمّة خلاف حول سنة صدور رواية زينب، فمن قائل أنها صدرت في عام ١٩١٢ مثـل: شـكري محمد عيّاد، وسيّد حامد النسّاخ، ومن قائل أنّها صدرت في عام ١٩١٣ مثل روجر ألن، ومن قائل أنها صدرت في عام ١٩١٤ مثل يحيى حقّي وعبد المحسن طه بدر، ومحمود أمين العالم، غير إنّ قوائم كتب "هيكل" تشير إلى أنّها صدرت عام ١٩١٤، ينظر: عبد الله إبراهيم، الـسردية العربيـة الحديثة: ٢٦٠.

(٢) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة: ٢٢٦.

(٣) محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحوّل، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، ١٩٨٨: ١٠٠.

أن ثمة أكثر من عشر روايات كتبتها النساء تسبق رواية محمد حسين هيكل، معتبـرة أنها الرواية الأولى في الأدب العربي وهي "حُسن العواقب أو غادة الزهراء" والتـي ألفتها الكاتبة اللبنانية زينب فواز ونشرت عام ١٨٩٩م، وفي عام ١٩٠٤م نشرت لبيبة هاشم من لبنان أيضاً رواية بعنوان "قلب رجل"(١) لتبدأ إشكالية البدء والريـادة تتخـذ منحى جديداً ينحاز للمرأة ويرى بأن الروائيات العربيات هنّ اللواتي أسّسن هذا النوع الأدبي في الأدب العربي مدفوعات بتكريس أنفسهنّ وأقلامهنَّ لتعليم الأجيـال الـشابة وتنويرها فيما يتعلق بالقضايا الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والدينية، وكانت زينب فواز من أوائل من لفت النظر إلى قضايا المرأة في المجتمع العربي وأول من لفـت النظر إلى تاريخية مشاركتها في شؤون الحكم وإدارة الدول وسن الدساتير، وتجيـيش الجيوش والمشاركة في خوض الحروب معبرة عن نزعة نـسائية إنـسانية عالميـة تحررية عميقة وهادفة(٢) كما كتبت مـي زيـادة "١٨٨٦م – ١٩٤١م" سـيراً ذاتيـة ونقدية لبعض الكاتبات مثل وردة اليازجي " ١٨٣٨م – ١٩٢٤م "، وعائشة التيمورية " ١٨٤٠م – ١٩٠٢م " وباحثة البادية وهي ملك حفني ناصـيف " ١٨٨٦م – ١٩١٨م "، هادفة إلى تقييم أعمالهنّ ومساهمة في خلق رؤية مـستقبلية لأجيـال قادمـة مـن النساء(٣).

ثمة روائية سورية أخرى كتبت الرواية قبل أن تظهر روايـة زينـب لمحمـد حسين هيكل وهي عفيفة كرم التي شغلت منصب نائب رئيس تحرير جريدة الهدى في نيويورك، وكانت روايتها الأولى بعنـــوان "بديعة وفؤاد"، وما يميز كتابة عفيفة كرم أنها ناقشت معنى الرواية الأدبية كصنف أدبي، وأهم خصائصها وأهدافها، وبأنَّ على الرواية أن تفيد وتُمْتع وتلبي معظم المتطلبات الفنية للرواية الحديثة، كمـا توضـحت خطوط الجنس في روايتها بمفهوم التكافؤ والمساواة، وشملت مـساهمة النـساء فـي

(١) بثينة شعبان، مئة عام من الروائة النسائية العربية، ط١، دمشق، ١٩٩٩: ١٧.

(٢) Opening the Gatws, A Century of Arab Feminist Writing, Edited By: Margot Badran and Miriam Gooke, Indiana University Press, Bloominyto and Indianapolis: ٢٢٤.

(٣) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية: ٤٧.

تطور ولادة الرواية العربية الكاتبة فريدة عطايا التي نشرت احدى عشرة رواية من أهمها رواية "بين عرشين" والتي ترى في بعض الدراسات منجم معلومات تاريخية عن الامبراطورية العثمانية وموقع البلدان العربية منها بصياغة يتداخل فيها التاريخي والإنساني[١].

لقد اعتنت مجلة الهدى التي كانت تصدر في نيويورك بالأدب الذي تكتبه النساء، حيث قامت بنشر رواية لبيبة ميخائيل صدايا من لبنان "حسناء سالونيك"[٢] على حلقات، وكانت هذه الروايات مستجيبة لشروط عصرها الاجتماعية والفنية، ومثيرة لقضايا المرأة بطريقة لا تستثير أو تستفز المجتمع بقدر ما كانت تحاول أن تحوز الرضا المجتمعي الذي لم تكن الظروف الموضوعية والخاصة للنساء لتسمح بالاصطدام به أو مساجلته على نحو معلن أو مختلف، أو لكون هذا الأدب صادراً عن سياق ثقافة مهمشة تتميز عادة بميزة لا تتوافر في الثقافة السائدة المهيمنة، وهي: أنها ثقافة ذات وعي متعدد الروافد، في حين لا يوجد في الثقافة السائدة إلا الوعي برافد واحد ولتظل في مرحلة تبني ثقافة الآخر المهيمن محاولة التمرد عليها، ولم تصل بعد المرحلة الأكثر نضجاً التي تستوعب هاتين المرحلتين بانية لمرحلة جديدة هي مرحلة الاختلاف التي تقدم من خلالها نسق الأنوثة الحامل لبعده المعرفي والمعبر عن نفسه بطرائق مخصوصة تحتمل أفق التجاوز[٣].

إن الإشكالية النقدية الفنية والتاريخية التي تثيرها رواية زينب لمحمد حسين هيكل في كتابة تاريخ الرواية العربية والمتعلقة بكيفية التحقق من توافر الشروط الفنية للنوع الروائي، ثم الانتهاء إلى تثبيت ريادة ما تختار من وسط طريق وعرة تشكل فيها الرواية المفترضة للتأسيس إشكالية كونها آخر النصوص في الحقبة التأسيسية، ذلك أن المعطى النصي المتوفر قبلها يجعل تأكيد ريادتها لا معنى له، خاصة بحضور الموجه الثقافي الغربي الذي استعين به لحسم موضوع الريادة دون تقديم قرائن دالة

---

(١) نفسه: ٤٧.

(٢) نفسه: ٤٨.

(٣) ينظر: صبري حافظ، خصوصية الرواية العربية: ٤٤٤.

وحاسمة على ذلك، ولصعوبة الحسم ذاتها، ولأن معظم قراءات هذه الرواية قـراءات مختزلة وانطباعية وتنطوي على حضور واضح لا يُعنى بحقبة التشكل الروائي مـن ناحية ثقافية شاملة(١) هي ذات الأشكالية النقدية التي تثيرها اعتبـار روايـة وداد السكاكينـي "١٩١٣م – ١٩٩١م "وهي رواية "أروى بنت الخطوب" الـصادرة عـام ١٩٥٠م أول إنجاز لشكل روائي يعتمد التخييل ويتجاوز حرفية الواقع بـرغم شـيوع المصادفات والمبالغات التي تسيء إلى جمالية الرواية كما تشير بعـض الدراسـات فتجعل فضاءها أقرب إلى الافتعال، ولكن القياس إلى إبداعات العـصر تجعـل هـذه الرواية مع رواية "الحب المحرم" لذات الكاتبة قفزة تتجاوز ما تم إنجازه مـن إبـداع نسوي برغم كل سقطاتها(٢).

فمما جاء في الدراسات التي تناظر إشكالية الريادة بالنـسبة لروايـة "زينـب" لمحمد حسين هيكل القول: "وبعد أن تم قبول رواية هيكل "زينب" على أنهـا الروايـة العربية الأولى، قامت عدد من الباحثات في الأدب النسائي أمثال إيمان القاضي وهيام ضويحي يبحثن عن تاريخ لاحق من أجل الكشف عن الرواية الأولـى التـي كتبتهـا امرأة، وذكرت كلتاهما بالتوافق مع الـرأي النقـدي الـسائد طبعـاً أن روايـة وداد السكاكيني "أروى بنت الخطوب" الصادرة عام ١٩٤٩م في القاهرة هي الرواية الأولى التي كتبتها امرأة عربية"(٣).

إن موضوع الريادة النسائية للرواية العربية يدفع بقرائن عديـدة مـن قبـل الدارسات والباحثات لا تسير بمعزل عن السياق العام الذي تشكلت فيه نشأة الروايـة العربية، بتوافق يختلف وينحاز لكتابة المرأة على قاعدة حشد القرائن ودحض الأخرى في سجال كتابة تاريخ التأسيس للرواية العربية، رغم أن الموضـوع يطـرح ابتـداءً مسألة المعيار الفني والقيمة الفنية التي يصعب تحديدها بحيث تبدو نهائيـة وقطعيـة، وحتى على صعيد البحث في أول أشكال الرواية العربية نجد دراسات تحاول الانحياز

(١) ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة: ٢٩٣؛ ٢٨٥.

(٢) تنظر: ماجدة حمود، الخطاب القصصي، النسوي: ١٤؛ ١٥.

(٣) بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية: ٤٧.

لكتابة المرأة منذ مرحلة البدايات، ومثل هذه الآراء ترى أنه وبينما كانت روايات أحمد فارس الشدياق "١٨٠٤م – ١٨٨٩م" وإبراهيم اليازجي "١٨٤٦م – ١٩٠٦م" وسليم البستاني "١٨٤٨م – ١٨٨٤م" وغيرهم التي ظهرت قبل رواية "حسن العواقب" لزينب فواز والتي هي أول رواية واقعية تاريخية تظهر فيها معظم عناصر الرواية الحديثة من شخصيات وموضوع وجو روائي، مزيجاً من المقامة والرواية الحديثة، كانت الرواية التي كتبتها زينب فواز بحسب هذه الدراسة – تعكس الأسباب الكامنة وراء المصائب السياسية التي حلت بالعرب خلال تاريخهم كالتنافس الشخصي والحسد والغيرة والمصالح والأنانية الضيقة التي كانت مسؤولة غالباً عن كوارث سياسية كبرى حلت بالعالم العربي في تاريخه البعيد والقريب، كما ويُرى بأن هذه الرواية تشير بشكل مبكر إلى كون النساء يشكلن عناصر هامة في مجتمعهن ويفهمن اللعبة السياسية جيداً، ويتخذن مواقف حازمة، ويعبرن عن مشاعرهن بصراحة وحزم وخاصة عواطف الحب والإخلاص(١).

وفي سياق آخر فثمة إشارة إلى التزام الكتابة النسائية العربية في مرحلة التأسيس هذه بأعراف وتقاليد الكتابة التي التزم بها جورجي زيدان، والبستاني وخاصة في الدعوة إلى الأخلاق التقليدية والعادات، بما يدفع إلى الجزم بكون هذه الريادات نتاج ظروفها وواقعها، وهي روايات تاريخية وتعليمية ولكنها تتمتع بقيمة فنية أكيدة تميز الرواية العربية في مراحلها المبكرة دون التركيز على من قال الكلمة الأولى التي ربما لم نجده بعد(٢).

إن المعيار الفني في تقييم روايات مرحلة التأسيس سيظل إشكالياً، ومع ذلك تعتبر قضية تعالق نصوص تلك المرحلة مع الموروث السردي العربي ومدونته السردية ميزة إيجابية عند بعض الدارسين كونها تنصب في البحث عن سردية عربية ذات ذائقة خاصة تطورية أكثر منها إحيائية، وتنصب في الجهود الرامية لتأريخ للسرد العربي، ولبحث تعالقٍ مشروعٍ مع الموروث السردي العربي سواء أتمثل ذلك

---

(١) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية: ٤٧؛ ٤٩.

(٢) نفسه: ٦١؛ ٦٤.

في المقامات أم في السير الشعبية أم في الحكايات الخرافية والتاريخية وقصص ألف ليلة وليلة، أم تمثل في الإستجابة لموجه غربي تطوري لابد وأنه أفاد من المنجز السردي الإنساني في تطوره، ومن ضمنه المنجز العربي وخاصة قصص الحيوان وألف ليلة وليلة، مما يؤدي إلى تبلور نوع أدبي يرث من وجهة كثيراً من خصائص المرويات السردية الموروثة، ويقوم من وجهة ثانية بتكوين خصائصه وفق عمليات تحلل بطيئة وعمليات تشكل تحدث ارتباكاً في التصورات القائمة بخصوص الربط المباشر بين الأسباب والنتائج(١).

ولما كانت الرواية كما يرى الكثير من دارسيها غير منجزة، وتعاني من كونها شكلاً ناقصاً بمعنى عدم تحقق حدودها المميزة والتي تجعلها جنساً مزيجاً تقع أصوله في حزمة من الأشكال المختلفة من قبل كالمقالة والرومانس والتاريخ وسيرة الشخصية والدراما الضاحكة ونحوها، فهي من الوجهة الاصطلاحية مرنة وغير محددة في شكلها حتى لم يعد ممكناً وجود الرواية الصافية(٢)، وهي عبر مسيرتها التطورية أنشأت الكثير من التعالقات مع التراث الإنساني وصولاً إلى تعددية أشكالها بالنظر إلى انعدام إمكانية ضبطها وفق معيار المضامين، ومن ضمن هذا التراث، الموروث العربي السردي بمختلف أجناسه الحكائية السردية النثرية، كالمقامات والحكايات الخرافية، وقد استلهم الغرب في مختلف أجناس آدابه ومن ضمنها الروايات وتعالق مع قصص ألف ليلة وليلة في الروايات والأشعار والمسرحيات، حيث شكلت مصدر إلهام يعمق نظرتهم للشرق الأسطوري وإقبالهم عليه كونه مهبط الإلهام على شهرزاد، وموضع القيم الروحية والحياة الوادعة التي لم تعصف بها القلاقل والاضطرابات، إضافة إلى إمكانات نص الليالي السردية ومادته الغزيرة وعجائبيته والقدرة الهائلة على توظيف الخوارق، معيدين إنتاج نصوصها وفق رؤى الكتاب ومواقفهم وبما ينسجم مع شرط حياتهم الموضوعي والخاص معاً(٣).

---

(١) ينظر عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة: ٨٠.

(٢) ينظر: إبراهيم السعافين، تحوّلات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، الإصدار الأول، ١٩٩٦: ٧-٩.

(٣) تنظر: هيام أبو الحسين، ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي، فصول، م٣، ج٣، ١٩٨٣: ٣٧٣.

وهي بهذا الحضور الباهر تجعل لها دوراً في نـشأة فـن القـص الأوروبـي الحديث، أسوة بدور الأدب الأوروبي في نشأة وتشكل الرواية العربية، وهذا التلاقـي الحضاري يصح في سياق حضارة ذات خصوصية ولكنها ليست معزولة عن حركـة الحضارة العالمية، كما أنها ليست بالضرورة متماثلة مع العالم الذي يغامر فيه كتـاب الرواية الغربية، لتظل محاولات تأمل نشأة وتشكل الرواية العربية دراسة وتأريخاً تقع على حدي الصلة بالأشكال الغربية القديمة والحديثة وبالأشكال السردية العربية القديمة المختلفة حيث لم يكن الكتاب الرواد بمنأى عن الرواية الغربية، وإنمـا كـانوا علـى اطلاع متفاوت على روايات تنتمي إلى اتجاهات فنية مختلفة، إذ كـان أمـام أعيـنهم الرواية التاريخية مثلما كانت في تناولهم الروايات الواقعية الأوروبية ولا سيما الرواية الروسية وأعلامها الكبار في القرن التاسع عشر(١)، وهي في عودتهـا إلـى التـراث السردي العربي لا تروم إلى محاكاة شكل روائي منجـز ومتحقـق بقـدر مـا هـي اجتهادات للبحث في سردية الموروث والإفادة من إمكاناته وفنيته للوصول إلى ذائقـة سردية حداثية ومتأصلة في آن .

إن ما يمكن أن نخلص إليه من هذا النظر في الجهود التأريخية العربية لنـشأة الرواية العربية أنها لم تعط الكتابة النسائية المتزامنة مع تأريخ نشأة الرواية العربيـة الحديثة والتي اعتبرت انطلاقة الرواية العربية من المحاولات الأولى لجورجي زيدان، والبستاني، والقسطاكي والمراش والشدياق والمويلحي وغيرهم حقهـا فـي الدراسـة ضمن ذات السياق التاريخي، وهذا يستوجب البحث في استعادة تراث المرأة التأسيسي هذا، إضافة إلى أن بعض الدراسات التي التفتت إلى إرث المرأة الكتابي التأسيسي قد أطلقت عليه أحكاماً مسبقة وحكمت عليه بالقيمة الفنية التي لا ترقى به إلـى مـصاف الأدب الناضج، بل إن بعض الدراسات قد وسمته بأنه أدب شكوى وصـراخ تنبـيء الكتابة فيه عن مستوى غير ناضج، "لذلك تبدت لنا كتابات مملوءة بالشكوى والصراخ الدائم وتبدو نائية عن بلوغ واقع المرأة وإدراك مشكلاتها النوعية وقاصرة عن محاكاة

---

(١) ينظر: محسن جاسم الموسوي، الرواية النشأة والتحول: ١٠١؛ وينظر: إبراهيم السعافين، تحـوّلات السرد: ١٣-١٩.

واقعها إيجاباً وسلبـــاً"[١]، وهذا الرأي ما ستحاول الدراسة أن تتحقق منه بالإحتكام إلى النصوص ذاتها وبالاستعانة بالرؤى النقدية التي أضاءت مختلف مراحل تطور الرواية النسوية العربية.

وتكاد تجمع الدراسات على أن الرواية النـــسائية المتـــسمة بالنـــضج الفنـــي، بالاستناد إلى معيارية الرواية بكونها ابنة للحياة الحديثة أو ابنة المدنية بكل ما تعنيـــه من تشابك في العلاقات الاجتماعية، ونشوء طبقة وسطى تعنى بالتعليم وخاصة تعلـــيم المرأة في مرحلة ما قبل الخمسينيات[٢] من القرن المنصرم، وبوصف أن الرواية كفن إبداعي يستند إلى واقع جديد وإلى عالم جديد له رؤية فلسفية جديـــدة، ولـــه رؤيتـــه الاجتماعية الجديدة التي تحددها طبيعة القوى الاجتماعية، وهذا مـــا جعـــل جـــورج لوكاتش يضع عنواناً يوضح هذه المسألة هو "الرواية كملحمة برجوازية"[٣] وهو بهـــذا التعريف لا يلغي المحاولات الروائية الأولى والتأسيسية والتي أقامت الصلات مع مـــا سبقها من موروث سردي حكائي، لكن الإعلاء من قيمة مضمونها ودوره في إكسابها شكلاً فنياً مختلفاً عن تلك الأشكال السابقة عليها بجعله مرتبطاً بالمجتمع البرجـــوازي الذي أصبحت شكله التعبيري القادر على التعبير عن جميع تناقضاته النوعية[٤].

تعتبر رواية وداد سكاكيني "أروى بنت الخطـــوب" الـــصادرة عـــام "١٩٥٠م" المنجز الأول لشكل روائي يغادر حرفية الواقع إلى أفق التخييل قياساً إلـــى الإبـــداع الروائي النسائي السابق عليها، رغم جنوح القص فيها نحو أفق المصادفات القدريـــة والمبالغات التي تقرب أحداثها من الافتعال والصناعة، ولكنها تشكل مرحلة تطور في الكتابة النسائية الروائية حيث التفتت المؤلفة فيها لأهمية الـــصراع بـــين الأصـــوات

---

(١) رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة: ١٧٤.

(٢) تنظر: ماجدة حمود، الخطاب القصصي النسوي: ١٣.

(٣) ينظر: جورج لوكاتش، الرواية كملحمة برجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩: ٧.

(٤) ينظر: إبراهيم السعافين، تحوّلات السرد: ٨.

المتعددة مما أتاح نسج حبكة روائية أسسها الصراع بين الخير والشر، والعفة والشهوة، مبرزة شخصية المرأة "أروى" التي بدت وكأنها تنتمي إلى عالم السماء كونها امرأة كاملة لا يطالها عيب حتى الغضب تكبته، لذلك حازت على رضى زوجها الذي لم يكن يشبع من النظر إليها، والاستماع إلى حديثها، جمعت بين الحصانة والجمال، وإذا غضبت نفّست كربها بالبكاء ولاذت بالصمت والتأمل. في حين أن البطل "عبيد" الذي كان عبداً لشهواته قد اكتسب في الرواية بعداً إنسانياً يقربه من عالم الواقع على النقيض تماماً من المرأة التي بدأت ترى فيه الحيرة والتغير والاطراق والشرود، يعاني من أمور تنغصه وتزعجه، ليكون "عبيد" رازحاً تحت وطأة محنة جامحة، فيها فتنة الهاجس جراء وقوعه بين صراع شهوات النفس الأمارة بالسوء ومنظومة الأخلاق الحميدة، أي الصراع بين الهو والأنا الأعلى من منطلق التحليل النفسي(١)، وكأن الكاتبة في هذه الرواية قد بدأت تتلمس أهم ما يشكل الإبداع الروائي من موهبة وثقافة وتجربة حياتية تقود إلى القدرة على التخييل والغوص في أعماق النفوس بما تحتوي من مشاعر وأفكار، وبما تتلمس من حقائق حياتية متنبهة إلى أهم مؤسِسات الفن الروائي وهي: المقدرة التعبيرية والتصويرية، وهي بذلك كما ترى بعض الدراسات تسعى إلى إنجاز معرفي روائي(٢).

لقد كانت رواية وداد سكاكيني مستجيبة لشروط عصرها الكتابية من حيث تقديم شخصيات تجسّد الواقع الموضوعي التقليدي الذي يضغط على الوعي المتفتح محولاً الأنثى الكاملة المتجسدة في الشخصية الرئيسة "أروى " إلى فتاة عادية ضئيلة الجسد حين تقيم علاقة مع الرجل تحسّ أنها انحرفت عن بنات جنسها فلم تكن كأمها. أو مثل صواحباتها واترابها اللائي لم تفسد طباعهنَّ المعرفة، ولا شغل حياتهنَّ الحب، فكرهت الكتب وأرادت أن تنتقم من الحب، وهنا يتجلى القهر النفسي عبر صورة جسدية مسلوبة الحياة والجمال بسبب قهر المجتمع الذي يلفّها بشعور الغربة وافتقاد إنسان يصغي إليها(٣).

---

(١) تنظر: ماجدة حمود، الخطاب القصيي النسوي: ١٤؛ ١٥؛ ١٧.

(٢) نفسه: ١٧.

(٣) نفسه: ١٤-١٩.

إن استجابة الرواية لمحددات المجتمع الصارمة التي ألقت بظلال الخوف والرعب من إساءة الفهم واحتساب التجربة الكتابية تجربة حياتية للمؤلفة ذاتها، قد جعلها ترى البطلة منحرفة عن بنات جنسها واترابها وتبوح بلغة مترددة بالحب الذي يوحي بجهل البطلة له، بل وارتباكها في التعبير عنه، بالإضافة إلى اللغة المسجعة الفضفاضة التي تمتح كما يشير الدارسون من حياة البداوة لا من الواقع المعيش[١]، خاصة وأنَّ أنوثتها في تلك المرحلة التاريخية قد كانت سبباً في اضطهادها، وكانت المعضلة التي واجهتها هي معضلة المرأة التي ترفض أن تعرض جسدها للامتهان من أجل مصلحة اجتماعية، فقد سبب لها جمالها المآسي، وجعلها تبحث عن وسيلة تجعل ملامحها خشنة وتقلل من جاذبيتها الأنثوية[٢] في واقع اجتماعي موضوعي يرى فيه المرأة موضوعاً للجنس، وشيئاً يمتلكه الرجل ويستطيع أن يوظفه في إطار مفهوم إذلالي تكون فيه المرأة محكومة ومقهورة وعنواناً للشرف الخاص بالرجل بصورة ملكية لهذا الشرف، لذلك لم تبتعد الكاتبة في مناقشة محتواها الروائي عن الانسجام مع أفق المجتمع التوقعي المتعلق بمنظومة الأفكار والأعراف والقيم التي تتحكم في مسير الجماعة على صعيد الوعي مانحة هذا المسير وعياً جمعياً لا يسهل اختراقه أو فتح فجوة فيه، فالكتابة وضمن هذه المحددات ستتبنى ثقافة المهيمن المركزية، وإذا ما حاولت زحزحة شيء من قيم المهيمن المركزية، فإن ذلك يكون على استحياء دون إظهار أي محاولة للتمرد عليه.

ثمة دراسات أشارت لرواية "الحب المحرّم" لوداد السكاكيني أيضاً، وهي صادرة في القاهرة عام ١٩٥٣م لاستخدامها أسلوب الرسائل، حيث شاع استخدام هذا الأسلوب بالإضافة إلى أسلوب المفكرات، وكتابة المذكرات، وكانت هذه التقنيات من أكثر تقنيات الرواية في الخمسينيات، حيث يمتزج صوت البطلة بصوت المؤلفة عبر

(١) نفسه: ١٦.

(٢) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية: ٧٣.

ضمير المتكلم[١] والتي ترى بعض الدراسات أنها تشيع جواً من الألفة تنقذ الرواية من الرتابة الايقاعية بفضل حراراتها وصدقها وتنوعها بين لغة الأعماق ولغة الواقع المعيش[٢].

وفي رواية الحب المحرم وهي كتابة مستجيبة أيضاً لشروط عصرها وتقنياته السردية محاولة لفرض رأي الكاتب وفكره على شخصيات الرواية من خلال عملية السرد نفسها[٣]، وهذا ما أشارت إليه دراسات أخرى من أن ثمة خلطاً بين الشخصية الروائية وشخصية المؤلفة، على صعيد الكتابة الإبداعية التي يفترض فيها التخييل، فكيف بكون الأمر على صعيد المذكرات التي يفترض فيها الصدق الوقائعي حين نسمع صوت المؤلفة صريحاً دون مواربة، مع ملاحظة أن الكاتبة لا تمنح اسمها لبطلتها لأن تعبير المرأة عن ذاتها ما زال محفوفاً بالمخاطر حين يتم الخلط بين الكاتب وشخوصه. من هنا تبرز الشخصيات النسائية النرجسية التي تعكس إحساس المرأة المبدعة بالتميز، وكأن هذه النرجسية نوع من التعويض عن إحساس الضيق والقهر الذي ما زالت تتعرض له المرأة العربية[٤] رغم أن شخصيات مرحلة التأسيس هذه لم تنل عناية كافية من الرسم سواء من الداخل أم من الخارج، وقد غلب عليها نموذج الشخصيات النمطية ،" فالشخصية عبارة عن نموذج تكاد تنطبق على من يمثلهم هذا النموذج، وهي شخصيات مسطحة تقدمها الكاتبة دفعة واحدة، وتظل على حالها، ولا يكاد الزمن يغير منها إلا بمقدار ما تتغير أية شخصية تماثلها بفعل الزمن، ولا يكون هذا التغيير عميقاً بقدر ما هو نتيجة العلاقة الخالدة بين الزمن والإنسان وعليه فهي ليست شخصيات ذات ملامح مركبة ولا تتطور ولا تفجأ ولا تحيا في صراع"[٥].

---

(١) ينظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (١٨٧٠-١٩٦٧م)، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠: ٣٠١.

(٢) تنظر: ماجدة حمود، الخاب القصيي النسوي: ١٤٦.

(٣) ينظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام: ٣٠١.

(٤) تنظر: ماجدة حمود، الخطاب القصصي النسوي: ١٤٧.

(٥) إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام: ٣٠١.

لقد أثارت شخصيات ولغة رواية الحب المحرم الانتباه لكون اللغة تتوس بين لغة الذات (ضمير المتكلم) التي ألفناها في البوح والاعتراف ولغة الجماعة (ضمير الجماعة) مما يشي بتردد الشخصية في التعبير عن ذاتها بسبب ضغط المجتمع بكل محرماته الذي عبرت عنه بالتناوب بين ضمير الذات المتكلمة وضمير الجماعة، وهذا يجسد أيضاً تماهي صوت المؤلفة بصوت بطلتها التي تعاني من حرج التعبير، كما أن إسناد فعل الكتابة المقترنة بالإثم إلى الضمير الجمعي يبرز مدى قوة ضغط هذه الجماعة على المرأة المحبة والمبدعة معاً، حيث تستجيب الكاتبة لظروف مرحلتها الزمنية التي تضغط على الرجل والمرأة معاً ولكنها تنفرج أمام الرجل قليلاً، ولذلك فإن سلم التراتب في المجتمع الأبوي جعل المرأة الكاتبة وهي تعنى بتقديم صوت المرأة تجلسها أمام أستاذها كما أجلست السكاكيني بطلة الحب المحرم جلسة التلميذة أمام أستاذها سهيل ولم تجعلها نداً له أو متفوقة عليه(١).

لقد قدم جيل الخمسينيات الكثير من الروائيات العربيات ومنهن من تزامن مع الكاتبة وداد السكاكيني بالانتباه لوجود مسافة بين تاريخيّ الكتابة والنشر، ومنهن الكاتبة اللبنانية هند سلامة في روايتها "الحجاب المهتوك"، والكاتبة الفلسطينية فتحية محمود الباتع في روايتها "مذكرات زائفة" ورواية هند سلامة– صادرة عن دار الثقافة في بيروت بدون تاريخ – في حين أن رواية فتحية محمود الباتع صادرة في الجزائر في عام ١٩٧٥م، وترجح الدراسات أنها من روايات الخمسينيات، وأن هناك فترات طويلة بين تارخيّ الكتابة والنشر، ضمن كوكبة رائدة من روائيات عربيات يتفحصنّ الأوجه المختلفة لتجارب النساء العربيات، منهن هيام نويلاتي، وأمينة السعيد وكوليت خوري، وحربية محمد، وصبرية محمد، ممن قمن بمحاولات حثيثة لإعادة صياغة صورة المرأة في ذهن الرأي العام وتخليصها من لعنة الجسد، متفقات على نتيجة أن تقسيم الأدوار في العالم العربي يلغي في النتيجة النساء من الساحة الاجتماعية وينكر عليهن أبسط حقوقهن(٢).

---

(١) تنظر: ماجدة حمود، الخطاب القصصي النسوي: ٢١.

(٢) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية العربية: ٧٨؛ ٩١.

لقد نشرت صبرية محمد وهي كاتبة عراقية عام ١٩٥٣م – ١٩٥٤م روايتي "جريمة رجل" و "الرجل هو الجاني" وكشفت في هاتين الروايتين عن الطريقة التي يعامل بها الرجال النساء وخاصة على صعيد الحب وتعدد الزوجات(١)، كما نشرت هيام نويلاتي روايتها الأول "في الليل" والمحدد تاريخ نشرها في عام ١٩٥٩م، وفيها تتابع أفكار امرأة موهوبة تحاول أن تحقق مساواة مهنية مع الرجال ولكنها تتكسر أمام تحرشات أستاذها الجنسية بها، مما يؤدي إلى فشلها ومغادرتها البلد بعد أن تستيقظ من كابوس تجد نفسها فيه وقد فقدت بصرها، وتدفع ثمن رفضها لاستخدام جسدها طريقة للتقدم المهني(٢).

وفيما يتعلق بالساحة العربية في مصر فقد نشرت دار المعارف في مصر عام ١٩٥٠م رواية "الجامحة" للدكتورة أمينة السعيد متحسسة في هذه الرواية وبشكل مبكر التمييز ضد المرأة في المجتمعات العربية كونها أنثى، سابرة بعمق الحياة النفسية والاجتماعية لبطلها وبطلتها، حيث تتلقى البطلة أميرة تربية صارمة في محاولة لتخليصها من الأنوثة التي تعتبر مواطن ضعف إنساني، تصبح مشوشة فاقدة لأي إحساس بالصواب والخطأ وهي تتلقى تربية تريد منها أن تكون رجلاً بدلاً من أمرأة ضعيفة، فتدمر شخصيتها بصورة يتعذر إصلاحها، كما تدمر حالتها العقلية والنفسية، وأطروحة هذه الرواية الأخلاقية تدور حول ضرورة إعادة النظر في المفاهيم الموروثة التي تمجد كل ما هو عقلاني وعقليّ وتعليّ من شأنه وتدني كل ما هو عاطفي وتعتبره وضيعاً وضعيفاً مدافعة عن حق الاختلاف وعن الارتياب في مسعى التسلح بقوة الآخر للوقوف في وجه ضعف الجنس(٣).

إن هذا المنجز الروائي لمرحلة الخمسينيات قد مهد للمرحلة الثانية المفترضة من مراحل الخطاب النسوي العربي من خلال الرواية، وهي مرحلة الخروج من رداء التماهي بالمجتمع وقيمه الذكورية إلى مرحلة إعلان التمرد على هذه القيم من خلال

---

(١) نفسه: ٧٨.

(٢) نفسه: ٩٣.

(٣) نفسه: ٩١؛ وينظر: جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، ط٢، بيروت، ١٩٧٨: ٦٥.

أعمال روائية سببت كما تشير بعض الدراسات عواصف في العالم العربي، حيث أخذت أصوات الروائيات العربيات تسمع بشكل أفضل بكثير وأصبحت الاستجابة ملموسة أكثر لإبداعاتهن والتساؤلات أكثر جرأة حول منظومة القيم المتعلقة بالأنوثة والذكورة التي أثارتها الكاتبة النسائية الروائية بصدور رواية ليلى بعلبكي "أنا أحيا" عام ١٩٥٨م، ورواية كوليت خوري "أيام معه" وكلتاهما صدرتا في بيروت(١). وفي دراسة أخرى يشار إلى أن تاريخ صدور روايات ليلى بعلبكي هو أوائل الستينات حيث صدرت رواية "الآلهة الممسوخة" عام ١٩٦٠م ورواية "أنا أحيا" عام ١٩٦٣م عن دار مجلة شعر في حين أن ثمة دراسة تشير إلى أن صدور طبعتها الأولى كانت عن المكتب التجاري في بيروت ١٩٥٨م(٢).

لقد كان رد الفعل عارماً بعد صدور رواية "أنا أحيا"، فقد اتهمت المؤلفة ليلى بعلبكي بالبذاءة والفجور كما اتهمت بالتعبير عن صوتها الفردي بينما أهملت كلياً العائلة والأخلاق الاجتماعية، وقد حظيت رواية " أنا أحيا " بدراسات نقدية كثيرة ومتباينة وبتصنيفات مدارسية نقدية متباينة أيضاً، فهناك بين النقاد من اعتبرها رواية واقعية تستخدم المناجاة وتقنية تيار الوعي لكشف مظاهر مختلفة من الواقع الاجتماعي(٣)، حيث أن تيار الوعي تقنية سردية فاعلة في سدِّ فجوات وثغرات السرد في حالة عدم استخدام الحوارات المتعددة، والقائمة على تعددية الأصوات التي تغني الرواية وتثريها، وهناك من حمل الرواية على محمل الوجودية وأدواتها المعرفية الفلسفية الوجودية السارترية، هذه الفلسفة التي تطرح نفسها كما تشير بعض الدراسات في تقدمية مفتوحة لا حدود لها، فالوجود يسبق الجوهر، وبالتالي فإن الإنسان يصنع المعنى، من هنا تشكلت نظرة الرواية إلى الوعي والأنا والآخر وإلى الجسد والرغبات، حيث الأنا ليست في الوعي بقدر ما هي في العالم، في الوجود الذي هو جوهر الفلسفة، لتكون كلمة الرواية الأولى أنا أحيا، أنا أكون، هنا والآن، في هذا

---

(١) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ٩٨.

(٢) تنظر: نازك سابا يارد، أنا هي، هنَّ، نحن والكلمة، باحثات، محور المرأة والكتابة، ع٢، ١٩٩٥: ٦٥؛ وتنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١١١.

(٣) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١١١.

الوجود بانتزاع الذات الذي يخلق إمكانية الفصل بين الذات والعالم المحيط بها، حيث تصبح الحرية كحقل للفعل، وليست خياراً بسيطاً بين ممكنات ومتاحات متعددة فهي انبجاس خلّاق (للكوجيتو) الذي يجعل الأنا مصدر المعنى، وهي التي تختار نفسها في العالم بحرية وهي ماضية في اكتشاف العالم لأن من لا يختار نفسه هو شخص غفل، وبوصف أن الأنا ليست ذهناً أثيرياً بل هي متموضعة (in situation) في الواقع المعيش[1]، في حين أن دراسة أخرى رأت أن هذه الرواية هي تحقيق لثورة فردية أطلق عليها صراخ الذات، ولما كانت ليلى بعلبكي تعبر عن موقف فردي حاد فقد جاءت الرواية متسمة بالصراخ والتشنج، وجاء شكلها أقرب إلى السيرة الذاتية وهي رواية فردية نشأت بصورة عامة كما تنشأ الرواية الفردية بتأثير شيوع الوجودية والفكر الوجودي[2].

من اللافت للنظر تباين وجهات النظر النقدية التي تناولت رواية " أنا أحيا "، وأحياناً يكون هذا التباين في صورة الموقف من قضية نقدية متشابهة، ففي الوقت الذي ترى فيه بعض وجهات النظر أن أسلوب ليلى بعلبكي بدا مشحوناً بطاقة هائلة من التوتر الانفعالي الذي تحول إلى صراخ حاد وتشنج مفتعل[3]، ترى وجهة نظر أخرى أن الرواية مكتوبة بلغة شاعرية بسيطة تأسر انتباه القارىء من البداية وحتى النهاية[4].

وفيما يتعلق بالحوار فثمة رأي نقدي يرى أن ندرة استخدام الحوار هو نتيجة لإحساس عميق بالاغتراب يتخلل علاقات البطلة لينا فياض مع كل أفراد بيئتها الاجتماعية، وهي تتفحص بدقة الطبقة والجنس والعلاقات الاجتماعية والسياسية ولكن

---

(١) تنظر: أنيسة الأمين، ليلى بعلبكي، كتابة الحرية، وثيقة الستينات، باحثات، ع٢، ١٩٩٥؛ ١٨٧؛ ١٨٨.

(٢) ينظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام: ٥٠٠؛ وينظر: محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول: ١٠١.

(٣) ينظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام: ٥٠٢.

(٤) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ٩٩.

تفحصها واستنتاجاتها على خلاف دائم مع استنتاجات الآخرين، مستخدمة سرداً يحقق ثورتها أطلق عليه صراخ الذات كونه يسرد بضمير المتكلم[1] يقابل هذا الرأي بـرأي مضاد يرى أن استخدام البطلة صيغة المتكلم هو في معرض أدوار جديدة متحدية غير تقليدية للبطلات النساء، تسمح باستخدام ضمير الأنا، وكـأن هـذا الـضمير الـذي استخدمته لينا في "أنا أحيا" وريم في "أيام معه" لكوليت خوري ما هـو إلا الـضمير الجمعي الذي تعبر به عن جميع أوجه حياة النساء العربيات اللـواتي بـدأن بـالتمرد وبرفض قبول شيء لا يمليه تفكيرهن عليهن، في حين أن استخدام تقنية تيار الـوعي منح بطلة الرواية حرية لملاحظة ما يحـدث، والتعليق على ذلـك مـن منظورهـا الخاص، وكذلك أمدها بمرونة الحركة بين الماضي والحاضر[2]، مما يعني سد فجـوة وجود حوار غني وثري لا يرى فيه في حالة وجوده في الرواية ما يحقق وظائفيته في الكشف عن الشخصيات الروائية، وفي البناء الروائي بعامة، ولأن الحوار عند ليلـى بعلبكي لا يعدو أن يكون صورة لموقف حاد يعبر في النهايـة عـن صـورة معينـة للرغبات المكبوتة عند الرجل كما تراها البطلة أو المؤلف، وهو ما سمي بالحرمـان الباكي، ذلك أن الحوار الذي كان على ألسنة الشخصيات التي تقابل شخصية المؤلـف أو الشخصية المركزية يظل قائماً بأسلوب المؤلف وبمستواه ولا يقنعنا هـذا الحـوار بجديته، بل إنه حوار مصنوع أشبه ما يكون بهجاء مكشوف للشخصيات التي يرفضها أو يدينهـا[3]، وتعلي دراسة أخرى من شأن وجود شخصية رئيسية واحدة في العمـل هي شخصية لينا، وترى أن الشخصيات الأخرى المقدمة بشكل رئيس من خلال وجهة نظر البطلة تبدو حقيقية وذات مصداقية والبطلة تقرر الصدق والانسجام مع نفسها "أنا احيا"[4]، في حين أنها شخصيات باهتة بحوارات مصنوعة في دراسة أخرى[5].

---

(١) ينظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام: ٥٠٠.

(٢) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ٩٨.

(٣) ينظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام: ٥٠١.

(٤) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ٩٩.

(٥) ينظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام: ٥٠١.

وترى بعض الدراسات أنها رواية لامعة ومهمة، واستخدمت اللغة لتقديم حقائق صعبة بشكل محبب، وهي تتخذ قراراً مبكراً كي لا تصبح جزءاً من نفاق النظام الاجتماعي القائم سواء في البيت أو في الجامعة، أو في مكان العمل أو في الميدان السياسي(١)، وأرادت المؤلفة من خلال بنيتها الروائية هذه كشف العلاقات بين المرأة والرجل في زمن الستينيات، وأرادت تغيير هذه العلاقات المبتورة في اتجاه مشروع المشاركة الكلية بينهما، بمعنى أن لدى الكاتبة مشروع تغيير، وهي تعرف حكماً أنه كشف لا غير عبر نقل أحاسيس الحب والكره والغضب والخوف والفرح والإعجاب والأمل واليأس حيث الإنسان والعالم ينكشفان على الحقيقة(٢).

إن مشروع التغيير هذا لم يكن يسير في النص من خلال التعبير عن الولاء للسياسة الحزبية كما يفعل بهاء بطل الرواية ومشروع الحب في حياة لينا وهو يتحدث عن الأيديولوجيات والجماهير في حين تعتقد لينا فياض بحاجتها إلى واقع أفضل وأسمى يتحقق من خلال انطلاقة الفرد(٣)، من وجهة نظر أخرى، فإن وجود بطلة رئيسة تروي ما يحدث لها من حوادث حتى لتبدو قريبة من السيرة الذاتية، ولا نشهد ما يجري لها على شكل أحداث ضخمة بالمعنى الكلاسيكي ولا يتّابع في النص الروائي حوارات طويلة أو خضات كما أشارت إحدى الدراسات، وإنما نشهد عرضاً وتقديماً لخطوات مختارة لصبية في التاسعة عشرة من العمر، قررت اللقاء بنفسها وامتلاك حريتها، وليس بالضرورة أن نحتسب الرواية نصاً واقعياً، بل هو متخيل روائي ممسوك الثغرات، ويسير بشكل تصاعدي، يكتمل في النهاية في لحظة درامية تتسق كل الإتساق مع المشوار الطويل الذي اختارته البطلة مع نفسها، ومع أحاسيسها، من أجل ذلك جاء الكلام بين البطلة والبطل قليلاً جداً، ليصلنا كلام الكاتبة ولغتها وأسلوبها في مشروعها التغييري، الذي تحمله البطلة في مسيرتها الكاشفة لها ولنا نحن القراء(٤).

---

(١) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ٩٩.

(٢) تنظر: أنيسة الأمين، ليلى بعلبكي، كتابة الحرية: ١٩٤.

(٣) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٠١.

(٤) تنظر: أنيسة الأمين، ليلى بعلبكي، كتابة الحرية: ١٩٤.

وغني عن القول أن المتخيل الروائي سيضع حداً زمنياً وخطأً متوهماً بين المؤلف وكتابته لأن لغة النقد تستخدم مفهوم المؤلف الضمني في محاولة للفصل بين المؤلف وكلامه ومنجزه الروائي بوصف أنه متخيل روائي يوهم بالواقع ولا يقول الواقع، لذلك فإن إثبات المحتوى الروائي بكل تقاطعاته ومحيلاته على أشياء في الحياة ليست من جنس اللغة، كمقول للكاتب مما يضعف النص الروائي ولا يحتسب لصالحه، رغم أن المؤلف كمؤلف ضمني قد يشارك في الأحداث وقد يتبنى وجهات نظر أبطاله متسللاً إليهم وإلى مقولهم، ولكن دون أن يعني أن كلامهم هو كلامه وأفكارهم هي بالضرورة أفكارهم، فالروائي عندما يقص أحداثاً لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوض راوياً تخييلياً يأخذ على عاتقه عملية القص، ويتوجه إلى مستمع تخييلي يقابله في هذا العالم، وتسمى الشخصية التخييلية التي تتولى عملية القص "بالأنا الثانية للكاتب" فهناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي الذي هو قناع للروائي[(١)].

ويبدو أن الناقدات النسويات يفترضن قراءة غير عادلة من النقاد، لذلك يدافعن بحماس عن الرواية في مواجهة النقد الذي يفترضن أنه يمتلك رؤية مسبقة او موقفاً من الكتابة النسائية، فإن اعتبار ليلى بعلبكي في إحدى الدراسات مثل غيرها واقعة فيما يمكن أن يسمى بحالة الانهيار الفكري ،والتي تتمثل بهزال مفاهيم الكاتبة عن الشيوعية وهي تناقش بهاء في فكره وفي التزامه الحزبي[(٢)]، رافضة موقفه ونضاله الحزبي على الشاكلة التي كانت سائدة في الستينيات من القرن المنصرم قائلة له: "أنت عبد لحزب وأنا حرة، لن أخضع لأفكار أي كان"[(٣)] دفع بدراسة أخرى إلى نقد هذا النقد ورفض خروجه من الأيديولوجيا، من المواقف المسبقة، من التحريف وإمكانية التواطؤ على الحرية، لأن كتابة ليلى بعلبكي عن مشروع المرأة انطلق من ذاتها نحو ذاتيتها، من جسدها، من رغباتها، وهذا المشروع قد يعتبر مكملاً لمشروع الثورة الكلية وليس نقيضاً لها، وترى هذه الدراسة أن المشكلة لا تقع فقط في كلام المرأة

---

(١) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤: ١٣١.

(٢) ينظر: عفيف فرّاج، الحرية في أدب المرأة: ٢٧.

(٣) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، دار مجلة شعر، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٣: ٧١.

كفرد عن خصوصيتها، فالمشكلة الأساسية هي أن تتكلم المرأة عن الرغبة باللغة العربية، لتواجه حين تفعل ذلك باصطدام مشروعها في امتلاك حريتها، رغبتها، جسدها، طموحاتها، بمشروع الجماعة التي تنتمي إليها(١).

ثمة دراسات رأت في هذه الرواية وثيقة لمرحلة زمنية كونية، زمن الستينيات في بيروت، زمن انبثاق كلام الحرية وخروج الأنثى من تقليدية العلاقات الأسرية لتشتم رائحة الحرية، ولتستيقظ الرغبة، تصير النظرة نداء وولادة للذات(٢).

وثمة اشارات أيضاً لتهميش النقد للكتابات النسائية بحجة أن مخيلة النساء وخبرتهن محدودتان، وفي ضوء هذا المنطق الذي تراه الدارسات النسويات ينسحب على معظم النقد المتوافر عن الكتابات النسائية تصبح عبارة الأدب النسائي عبارة مهينة، أو على الأقل تنبىء بنقص ما أو بحكم مسبق، ويفسر هذا سبب رفض معظم الكاتبات العربيات لتصنيف أدبهن على أنه أدب نسائي(٣).

وواقع الأمر أنّ رواية ليلى بعلبكي قد أثارت اشكالية في تطور ونضج الفن الروائي النسائي على صعيد مضمونها الفكري والأثر المعرفي الذي احتوته والذي يحيل على قضايا مجتمعية وسياسية ووجودية كثيرة، وعلى صعيد بنائها الفني بتشكيلاتها النوعية مما يستوجب من الدراسة أن تعيد قراءة هذه الرواية قراءة نقدية جديدة منطلقة من كونها تشكل إحدى أهم لحظات نضج الرواية النسائية العربية في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، فلا شك أنّها أسست وشكلت ريادة للفن الروائي النسائي في السنوات التي بدأت فيها الرواية النسائية تأخذ موقعها على خريطة الإبداع الروائي العربي، وما تزال هذه الرواية رواية إشكالية.

ومما لا شك فيه وعند النظر الناقد في هذه الرواية المؤسسة أنها تحمل في خطابها نداءً أولاً للحرية الفردية الذاتية يبدأ من الذات ثم ينطلق إلى الوجود المحيط بهذه الذات التي بدت علاقتها مأزومة بكل المؤسسات المجتمعية التي تحيط بها ابتداءً بمؤسسة البيت وليس انتهاءً بالجامعة التي رأت فيها لينا فياض بطلة الرواية نموذجاً

---

(١) انظر: أنيسة الأمين، ليلى بعلبكي، كتابة الحرية: ١٩٤.

(٢) نفسه: ٢٠٠.

(٣) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ٢٣.

آخر لمصادرة الحرية الشخصية، ولمزيد من الإملاءات التي تتمثل باستظهار المعرفة الفلسفية والجمالية استظهاراً لا يربطها بالمجتمع الواقع تحت وطأة ظـروف داخليـة وخارجية تدفعه لإعادة إنتاج أزماته دون أن يتحدد الطريق الصواب أمامه، ليبدأ منـه رحلة التصويب الدافعة إلى التقدم والتجاوز.

تبدأ أول صرخات الحرية الفردية في الرواية بإصرار البطلة لينا علـى جـزِّ شعرها وإعمال المقص فيه وكانها راغبة في قطع أحد مؤثرات الانتماء إلـى عـالم الأنوثة في المجتمع وهو الشعر الطويل المسترسل لصالح شعر قصير أشـبه بـشعر الصبيان دفع والدتها للصراخ في وجهها مستهجنة هذا السلوك " لماذا مسخت هيئتـك الرقيقة، برأس صبي شرس" وليكون رد البطلة حازماً: كانت عنايتها بشعري تلقننـي فن الغرور والتعجرف(١)، صرخة الحرية الفردية الأولى هذه بالنسبة للبطلة تمثلت في امتلاكها قرار التصرف في شعرها "كما لكل حي شعره يتصرف به على هواه، ألست حرة في أن أسخط على هذا الشعر الذي يلفت إليه الأنظار حتى أمسى وجودي سـبباً من وجوده"(٢).

وكأنّ رفض الشعر الطويل الدافئ المنثور على الكتف كما تصفه لينا ذاتها هو رفض لرمز أنوثة محدد لها، وهو الخطوة الأولى نحو رفض التحجـيم الاجتمـاعي والسلطة الأبوية(٣)، وأول أشكال ممارسة الحرية الفردية، وممارسة الحرية الفرديـة غير المحددة بسقف وضع لينا في موضع الاصطدام مع المجتمع الأبوي المتراتـب، والمستقر في تراتبه الاجتماعي المحافظ على استقرار مؤسساته وسيرها، وسارت في موقع الثورة العارمة على المجتمع المحافظ وعلى وضع المرأة فيـه وعلـى نظـرة الرجل إليها، فهي تكره استبداد والدها، تشمئز من شهوانيته، وتنقد قيم الرجال الـذين يرون الشرف في حجب المرأة وفي المحافظة على عذريتها ونقائهـا الجـسدي، ولا يرون أن استغلالهم حاجة الناس والمتاجرة بهـا أثنـاء الحـروب تناقـض معلـن

---

(١) تنظر: ليلى بعلبكي: أنا أحيا: ٣٠.

(٢) نفسه: ١.

(٣) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ٩٨.

للشرف(١)، وقد عبرت البطلة بوضوح صارخ ومعلن عن كرهها لهذه النماذج من الرجال حتى لو طالت والدها بصفته أحد رموز المؤسسة المجتمعية التي تتراتب في اضطهادها الآخرين، ورسم أدوارهم ابتداءً بالبيت وليس انتهاءً بالعمل الذي لا تأخذهم بالفقراء فيه لومة لائم في سبيل تكديس الثروات والحياة بمظاهر بذخ هائلة ومترفة تقول: " أنا أحتقر والدي، وأحتقر ملايينه، ألا يعلم هذا أنني لو خيرت باختيار والدي، لما كان والدي هو والدي(٢) "وكنوع من إعلان الموقف الفعلي لرفض مثل هذه النماذج الأبوية في المؤسسة الاجتماعية تقرر أن تبدأ باستخفاف والدها "ولن أفعل هذا اليوم فقط، إنما سأهزأ بوالدي وسيادته ودراهمه سأريه الاستخفاف به كل يوم، كل يوم"(٣).

ولم يكن الموقف من والدتها يختلف كثيراً عن الموقف من الوالد، فهذه الوالدة التي أنّبتها عندما قامت بقص شعرها في ثورة تمرد ومقاومة فردية كما تصفه البطلة لينا، هي امرأة جبانة في نظرها لا تجرؤ على الوقوف في طريق غاياتها، وتتساءل بحدة: "الأنها تتحسس طغيان قدرة الشخص الواحد حين يبدأ بتذوق قيمة فرديته وحريتها، لماذا لا تمضي الليل حذرة ساهرة، تحافظ على زوجها بقربها بدل أن تستسلم للنوم، ولماذا يجب أن أرتعد خوفاً منها ومن والدي ؟ ذنبها أنها نحيلة وزوجها يشتهي النساء المترهلات، لماذا لا تعتني بصحتها؟ لماذا لا تحشو جسدها بمآكل الأرض لتحارب الأرملة المنافسة؟"(٤).

إن لينا تنتقد هنا استقرار النساء المادي بسبب الزواج والإنجاب الذي يجعلهن يرضين بحياة رتيبة مستقرة حتى لو تخللها علاقات للزوج خارج مؤسسة الزواج، هي تنتقد النساء الخاضعات لاشتراطات المجتمع في العلاقة بالرجل داخل الوضع الاجتماعي المرضي عنه متمثلاً بالزواج مع شيء من تقديم التنازلات، وهي ترى ضمن هذا الإطار أن المرأة تقدم جسدها لقاء هذا الوضع المادي الاجتماعي المستقر، هذا الجسد الذي قد لا يقوى على منافسة أجساد أخرى لأي سبب من الأسباب، كما

---

(١) ينظر: نازك سابا يارد، أنا، هي، هنَّ، نحن والكلمة: ٦٥.

(٢) ليلى بعلبكي، أنا أحيا: ١٦٠.

(٣) نفسه: ١١.

(٤) نفسه: ١٢.

حدث في علاقة والدها بالأرملة المترهلة التي يناظرها من الشرفة، والتي ترى البطلة أن عاطفته نحوها قد تكون بسبب من نحول جسد والدتها مقابل ترهل جسد الأرملـــة، وبالطبع فقد لا يكون هذا هو السبب في تلك العلاقة التي لم نـــر خـــلال الروايـــة أي تطور لها، وظلت في حدود الوقوف بالملابس الداخلية لكل منهما أمام شرفة الآخـــر، وليكون موقف البطلة حينما رأت والدها على تلك الصورة أن تسللت إلـــى فراشـــها تتداعى أمامها تماثيل احترام وتقدير وخوفها لوالدها التي كانت تجـــثم علـــى عينيهـــا ليكون موقفها الساخر منه: "لو يعلم أنه يثير سخريتي، وأن أمي تنتزع منـــي الـــشفقة عليها والاشمئزاز منها"(١)، وبالطبع فإن الموقف من والديها ومن الآخرين على هـــذه الصورة من الانفعال ومن الخطاب العاطفي الجارف في الثورة والنقمـــة علـــى قـــيم الرجال التي رأتها شاذة في المجتمع، وعلى وضع المرأة المستـــسلم فـــي المحـــصلة والذي دفع البطلة لأن تقول عن والدها حينما وقفت مهزومة في حـــضرته راضـــخة مشلولة وهو يستجوبها: "كبرت في حذائي شهوة طاغية لمرمغة أنفه وسحقه"(٢)، إنهـــا صرخة امرأة ناقمة حاقدة من نساء شرق مسجونات في حظيرة الرجـــــل، إن هـــذه العاطفية الإنفعالية التي استسلمت لها ليلى بعلبكي كامرأة أفسدت فـــن ليلـــى بعلبكـــي الكاتبة وهذا مما أضعف الرواية فنياً(٣).

ولا شك أن الرواية في هذا الجانب تؤشر إلى اختلال واضح في علاقة البطلة بوالديها، وعلاقة المرأة بالرجل ضمن مؤسسة الزواج والتي لم تسطع البطلة تجاوز استحقاقاتها أيضاً حينما أشارت في ثنايا النص الروائي بجملة تبدو كأنها قد تسللت إلى النص "لا سيهزمها حنو الأمومة فيها"(٤)، فمن استحقاقات الحياة الزوجية الدافعة إلـــى التضحية تجاوز أية خلافات قد تنشأ، هذا الرضوخ هو عند حدِّ الرغبـــة فـــي تربيـــة الصغار والحنو عليهم بدافع الأمومة، وكأننا أمام رفض للتصنيم المتعارف عليه فـــي المجتمعات الأبوية لدور الأب والأم، فالأم هي الأم الفالوسية والطيبة، والأب هو منبع

---

(١) نفسه: ٢١.

(٢) نفسه: ٢٨.

(٣) ينظر: نازك سابا يارد، أنا هي، هنَّ، نحن والكلمة: ٦٥.

(٤) ليلى بعلبكي، أنا أحيا: ٢٣.

القيم والقائم بتعيينها وتحديد معايير السلوك والحياة، وعليه فإن علاقة البطلة بوالـديها ضمن هذا المسار علاقة تعتريها مشاعر أوديبية آثمة، تبث في النفس رفـضاً لـدور تقوم به الأم، وفي مساحات أخرى من النص تسعى البطلة إلى أن تقوم بهـذه الأدوار ذاتها. فتقول لينا: " لم أكترث لترحيبها الوالدة) ولم تفرحني عـودة الوالـدة، ولـم ترضيني وجبة البفتيك والبورية " إنما لتفهم هذه المرأة جئت مبكرة أنقـب فـي هـذا البيت عن صفتي عن طابعي، عن الاطمئنان، لماذا أوثر هذا الصحن الفرنسي علـى صحن المحشي والتبولة والكبة؟"[(١)].

إن البحث والتنقيب والتفكير بالطابع والصفة والشخصية الخاصة بهـا ضـمن علاقة متوترة بالأب والأم يجعل لهذه العلاقة جذوراً أخرى قد تبدو خافية مكبوتة فـي اللاشعور، لكنها تتبدى فيصورة أخرى مقصية، تقصيها حـدة التفكيـر العـصابي الأوديبي الذي لم يحدد بعد العلاقة المستقرة مع الوالدين في صورتها المستقبلة.

تقول لينا عندما رأت والدها يناظر الجارة من الشرفة، "أود لـو أرميـه مـن الشرفة إلى غرفة الجارة المترهلة ليتعرى هو، ويمزق لها ثيابها، ولأقهقه أنا قاذفة في وجهه معرفتي لحقيقته، فأطفئ بوهجها عينيـه"[(٢)] أية حقيقة تلك التي تريد البطلة وبعد معرفتها أن تقذف بها في وجه والدها؟ هل هي فقط حقيقة الخـروج عـن المرسـوم الاجتماعي بتحديد علاقة رجل بامرأته وضمن مؤسسة الزواج؟ أم أنها حقـائق لهـا علاقة بالتابو الذي يوضح العلاقة المتعلقة بحظر العلاقة بالمحارم والتي هي السيرورة التي تتجاوز بها الطبيعة نفسها[(٣)].

في موضع آخر من الرواية نرى لينا تحقد على والدتها بسبب موقـف غيـر موقفها من ابنتها ومن ضرورة ضبط حياتها وخطواتها التي قد تبدو في نظر الأمهات خطوات مهددة بالفوضى الاجتماعية، تقول لينا: "الوالدة بارعة فـي مهمتهـا، كنـت أتلمس تفوقها في مهنتها هذه، في ضحكها المتقطع، المطالب الملـح، وفـي أثوابهـا المكشوفة الصدر، الحاسرة عن ثدييها، فقط اللحم، لحم والدتي يثير قرفي منها، إنهـا

---

(١) نفسه: ٧٣.

(٢) نفسه: ٢٨.

(٣) ينظر: جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية: ٤٣.

أنثى، مصدر عطاء، تحرم والدتي في أكثر الليالي، أحسُّ ذلك في ضحكها الحيواني المذبوح، وفي مزاجها المتعكر"[١]، وفي موضع آخر من الرواية تقول لينا: "أثار إعجابي قميص نوم شفاف، يتهدل على جسد بدأ يذوي، وخطرت في رأسي إحدى أفكاري المتجددة، أن ألبس قميصاً شفافاً وأنام، أوليس جسدي أحق بالقميص الشفاف الأبيض"[٢].

تتمرأى صورة الأم في صورة أنثى تنتظر رجلها وأحياناً تلح في طلبه، وصورة الأب في صورة رجل أيضاً يقف بملابسه الداخلية أمام شرفة تقف فيها امرأة تنضو عنها ثيابها قطعة قطعة، ثمة جسد فتي آخر يضج بذات النداء، ويعيش في أتون الحرمان، ويتوق إلى لقاء، إلى ارتواء، ولو كان ارتواء رؤية، ها هي لينا تصف حرمانها وتوقها " حين دخل (بهاء)، كان على وجهه بشر يفيض، فيغرق بقية جسده، أنسمي هذا البشر لذة ؟ أنسمّيه ارتواء من الرؤية "[٣]، "وصمتّ .. وعاطفة أنوثة فياضة تتكون في جسدي مستعدة للانطلاق"[٤] "لاحت لي يد بهاء، لاحت لي حمراء، ساخنة، عطشى، فتمنيت عندها أن ألثم هذه اليد، ان أقبل أصابعها واحدة بعد الأخرى، أن أنام على راحتها لأستفيق في اليوم التالي، وفي كل يوم فألقاها تداعب خصلات شعري، وأنا حين رأيت يده لأول مرة، آمنت بأن هذه اليد لن تسبب لي ألماً وإن مزقت جسدي"[٥].

إنّ سؤال الجسد في هذه الرواية حاضر، بتنقلاته عبر الصورة الفردية والصورة المجتمعية، وحضور الجانب الحسي للعلاقات من خلال هذا المثلث الأوديبي ذي الأواصر العصابية والذي تصبح فيه الأطراف الثلاثة معانية معاناة مشتركة من اضطهاد القاعدة، كما يرى الدارسون في سياقات مشابهة، مع مراعاة

---

(١) ليلى بعلبكي، أنا أحيا: ١٠٦.

(٢) ليلى بعلبكي، أنا أحيا: ٣٠٢، وفي موضع آخر تقول: والدي يشتهي الأجساد المترهلة / جسدي نحيل نحيل جداً: ١١٢.

(٣) نفسه: ١٤٢.

(٤) نفسه: ١٦٢.

(٥) نفسه: ٥٤.

أن الثراء الاجتماعي والوضع المادي المستقر قد ساهم في استقرار الوضع الذي لا ينبي بتناقضات طافية على السطح تهدد العائلة، وإن كانت التناقضات تشكل قاعدة للصراع بين الصورة الأبوية والصورة الأمومية[١] وتكون الغلبة الظاهرة على الأقل للأب بسبب التراتب الأبوي في المجتمع، فيأخذ التمرد: تمرد الإبنة ضمن حلبة الصراع هذا شكلاً سادياً على شكل خروج سافر على بعض المواضعات المجتمعية، فتقاوم وتناضل من أجل صورة بديلة عن الأم قد تتحقق في شخصها وهي صورة المرأة الفالوسية المتعارف عليها في أدبيات التحليل النفسي وتتماز بطبع حاد وحديدي وخلق ناري وعناد وارادة وإصرار مع ذكاء وجمال جسدي أخّاذ[٢].

هذا بالإضافة إلى تمثلات نفسية هي التمثلات الأوديبية ذاتها عند الذكر لإقصاء الأب، وهي تمثلات عقدة إلكترا التي ترى الدراسات التحليلية النفسية أنها تمر عند الفتاة بمرحلتين: مرحلة قبلية تتعلق فيها البنت بالأب بمشاعر سلبية أو متضادة وبالأم المغذية الحانية بمشاعر إيجابية خالصة والثانية: إيجابية، وفيها تتحول البنت إلى التعلق بالأب بمشاعر إيجابية وإلى إظهار مشاعر المنافسة والموقف السلبي من الأم بدوافع الغيرة والحرمان، ثم تصفّى هذه العقدة تدريجياً عن طريق الكبت، أي أنها تستمر طويلاً في حياة المرأة، ويكون في التطور الطبيعي الأنا الأعلى (ضميرها) أقل تصلباً من الرجل ولا شخصياً، وحسها بالعدل وميلها للخضوع للضرورات الكبرى أوهى من الرجل، كما تنساق في قراراتها وراء العواطف بصورة أكبر من الرجل[٣].

من هنا تبرز الرغبة اللاشعورية الشديدة المتمثلة في الحاجة إلى القصاص – عقاب الذات الآثمة لإطفاء الشعور الممض بالإثم. مع ملاحظة أن السلطة الداخلية المعاقبة تتساوى لديها النوايامع الأفعال، كما أنَّ من قواعد عمل اللاشعور هي التسويات، وتعايش المتناقضات والتكثيف والترميز خلاف قواعد عمل الشعور التي

---

(١) ينظر: جورج طرابيشي، عقدة أدويب في الرواية العربية: ٦٢.

(٢) نفسه: ٦١.

(٣) ينظر: حسين سرمك، مخيّرون بالشعور، مسيّرون باللاشعور، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٣: ٢٧.

تقوم على المفردات القاطعة المحددة والحساب المنطقي[١]، لذلك تـأتي محاولـة لينـا التعويض بحب حقيقي وأصلي في صورة بهاء، وهذا الحب الذي اعتقدت أنه يثأر لها فيما يتعلق بعلاقتها بوالدها الذي ترى فيه صورة الحامي المـضطهد، ورب العائلـة الذي يخضع كل المعايير الأخلاقية لمنفعته الشخصية كرجل ذكر أولاً، وكرجل أعمال استطاع أن يصبح ثرياً من المتاجرة بقوت الناس وآلامهم في الحروب، فهـي تعـيش رغبة محمومة للثأر من عائلتها " أنا عالم مستقل، لا يمكن أن يتأثر مجرى الحياة فيه بأي حدث خارجي لا ينطلق من ذاتي، من مشكلة الإنسان في ذاتي، وصـحيح أنني أسكن مع أمي وأبي وأختي السمراء والشقراء وأخي الدلوع بسام، ولكنني لا أحـبهم، إنهم خارج السور في عالمي، إنهم حتى خارج قنوات المياه الطافحة"[٢].

هذا الحب البديل الذي ستثأر بواسطته من كل تناقضاتها العائلية التي تصل حد العلاقات العصابية ترى نفسها صاغـرة له ".. ورأيت يده تجثم، يد بهاء على كـل المائدة، فخفق قلبي هلعاً لمرآها، وكدت أنحني وألمـسها بـشفتي وأخـشع صـاغرة عليهـا"[٣]، وهنا فإننا وفي غير موضع من الرواية، نلاحظ حضور الجانب الحـسي في العلاقة من خلال اليد، فهناك حدود لم تجرؤ الكاتبات على الذهاب بعيداً وراءهـا، حيث التلامس لا يتعدى لمس الأيدي وتطويق الأكتاف وتقبيل الجبـاه والـرؤوس[٤]، ورغم حضور الجسد والعاطفة الجسدية والشهوات في هذه الرواية بما يـشكل أيـضاً إشكالية في التناول الروائي حين يرتطم بتزمت المجتمع وهو أساس النظر إلى النساء، والذي يُستشعر من خلال الكتابة النسائية ويصطدم بتراكم هائل من تابو النظـر إلـى الجسد ومحاولات تغييبـه، مما يؤثر على فكرة التمرد والخروج على السائد المألوف المهيمن، ومحاولة خلخلة هذا السائد وإن جاء هذا التمرد في صورة عـصابية تـشير أيضاً إلى مسؤولية المجتمع الأبوي بمؤسساته، ومنها مؤسسة البيت عن حالة العصاب

---

(١) نفسه: ٢٩.

(٢) ليلى بعلبكي، أنا أحيا: ٤٤.

(٣) نفسه: ٢٦٧.

(٤) تنظر: نازك الأعرجي، النأي عن منخفض النساء، مهرجان المربد الشعـري التاسـع، بغـداد، ١٩٨٨/١١/٢٤، بحث مخطوط: ٣٠.

التي تعانيها المرأة " تربطني بالبيت حاجة واهية، تعيدني إليه دوماً لآكل فيــه، وأنـــام واشترك في بعض المناقشات والمخاصمات والمشاكل"(١).

لقد أفردت الرواية مساحات للحديث عن الجسد والرغبات والشهوات والحرمان العاصف به في مجتمع يضيق الخناق على هذه المشاعر المرتبطة بالجسد والمــسيجة بالتابو، وقد تنوعت وتباينت صورة الجسد في الرواية سواء أتعلــق بالبطلــة لينـــا أم بغيرها، بل إن البطلة الساردة ترسم صورة أيروسية لهذا الجسد في المسكوت عنــه، حينما يُتناول في سجال أدبي قيميٍّ يتجاوز الحد الاجتماعي المفترض للحــديث عــن المحسوس، بإفصاح النص عن تجليات الجسد في ثقافة القمع ومصادرة الاختلاف في كتابة رأتها بعض الدراسات إنجازاً لكتابة نسوية تمتلىء بالحقد الاجتماعي، وتتجنــب الإحتكاك بالمسننات الاجتماعية حتى لو تأثر بذلك موقعها الاجتماعي كإمرأة، وعلـــى استمرارها في الكتابة(٢).

تصف لينا حرمان الجسد في الرواية بصورة صادمة ســيميائية " فـــي عــواء الأفواه الدامـــي، في عجلة الأقدام المحرقة، في جراحات الكبت التي تفتحت في قلبي جراحات، حيث .. نكأت .. دعوة إلى السجود والخنوع .. وحيث بقي جسدي إرغـــام على العناد والتحدي والتحطيم "(٣)، وفي موضع آخر من الرواية تقول لينا: "وتنفــست الهواء الصقيع نشوانة، وغطسّت الصدر والساقين والخــصر فـــي النـــور الباهــت المحبوس في القاعة، فإذا على صدري وساقيّ وخصري وخز عيون شابة، حادة، يؤلم انسيابها الهادىء مواضع الجمال في جسدي ... أو لعلها تصقل نظرات تجردني بــه ... أو لعلها مارست من قبل مهام الرجال وتعتقد الآن أنها قادرة على إرغامي علـــى لف الحرائر على القد، وسكب العطر على الكتفين، وجرع كأس بعد كأس فنمزق معاً تحفظي المستهتر، ونذيبه في رقصة مجنونة بين الأقدام"(٤).

---

(١) ليلى بعلبكي: أنا أحيا: ٥٤.

(٢) ينظر: نازك الأعرجي، النأي عن منخفض النساء: ٣٠.

(٣) ليلى بعلبكي، أنا أحيا: ٢٦٥.

(٤) نفسه: ٤٩..

الرؤيا الجسدية الأيروسية التي يحس فيها الجسد بوخز النظرات الشابة والحادة والتي تمتد إلى الإحساس بالألم الممزوج بالمتعة، بالشعور باللذة، النظرات التي تجرد من الثياب، والتي ترغم الجسد على الاستجابة، على إرغامه بلف الحرائر على القد وسكب العطر على الكتفين، تتجاوز التابو الذي سيذيب التحفظ المستهتر في لحظة استهتاره، الجسد الذي هو علامة في الوجود، وإرضاء كامل مساحته مبدأ شهواني دافع إلى الإشباع والتحفيز، وهو إشباع وتحفيز ينسحب أيضاً على الإبداع، حيث نجد إلحاحاً في الدراسات النقدية الحديثة على توحيد العلاقة بين الرغبة والكتابة، يكشف في بعض تمظهراته عن تصوير ماجن تختلط فيه بنية المتعة مع بنية اللغة، حيث تصبح الجملة الأدبية المكتوبة كجسد يجب تحفيزه في لعبة الرغبة ولعبة اللذة، وحيث يتبدى الجوهر الرؤيوي في منظوره الجسدي المتحرك من خلال النص الأدبي، والذي يتمخض عما سُميَّ بلذة النص، التي تمثل اللحظة التي يتبع فيها الجسد أفكاره الخاصة ليتماهى الجسد الحي بجسد اللغة، ليتماهى جسد اللغة بلغة الجسد في صورة مفهومية وإدراك حسي معاً(١)، وهذه من تنظيرات بارت التي تعادل اللذات الحسيّة بلذة النص، وهي من اجتهاداته النقدية الخاصة.

أن اختيار الكلمة وابتداعها يمثلان الحرية المطلقة والجوهرية للكاتب، ويسمحان بإلغاء الحدود الوهمية للغة بجعلها تقول أكثر مما تستطيع أو أكثر مما تريد(٢)، تتعدد اللغة بتعدد المعاني ودلالاتها الإيحائية بما يسمح بالانتقال من معنى مباشر إلى معنى إيحائي نجده ماثلاً في توصيف الشهوات بعواء الأفواه الدامي بدلالته على الحرمان وعَسْف هذا الحرمان، وتحولاته في صورة عواء يخرج من أفواه دامية وأرجل راقصة، إن الجسد في هذه المجتزآت من الرواية علامة سيميائية ذات دلالة في ثقافة مخصوصة تكون اللغة فيها مؤسسة اجتماعية ومنظومة قيم ومتكلمة من قبل المجتمع، ينتقل الجسد إلى النقيض حين يرتطم بالتابو المجتمعي "غلقي الجسد، لا

(١) ينظر: فرانك ايفرار وأريك تينة، رولان بارت، مغامرة في مواجهة النصّ، ترجمة وائل بركات، دار الينابيع، ط١، دمشق، ٢٠٠٠: ١١٠؛ وينظر محمد صابر عبيد، رؤيا الجسد، تجليّات اللسان العشري الأنثوي، دراسة مخطوطة: ٢.

(٢) ينظر: فرانك ايفرار وأريك تينة، رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص: ١١٣.

تخالفي مشيئتي، أحكمي ربط الخمار الأسود على رأسك، اسدلي بيني وبينك ستار الجمود، تحملي بربرية جبلتّي، لا تئني تحت صفعات سخريتي، لن تشكيني للإله والذي ستحلفينني به رحمة، هو إله إلهك"[(١)]، هذه النظرة للجسد هي النقيض للنظرة الأولى له بوصفه دافعاً للخصب وللحياة، نظرة يصبح فيها الجسد كومة عار على الكرسي[(٢)] ذلك أنه رمز الشرف الخاص بالرجل، وهو شرف جنسي في المجتمع الأبوي يتكلم عنه باعتباره دستوراً ملزماً للمرأة، أما الذكر الذي لا بكارة له فمعفى منه[(٣)].

من هنا يحمل السرد الروائي اقتحامية، ونفاذ صبر، ومرارة تطبع لغة صياغة القصص التي تدور موضوعاتها حول معاناة منطلقة من شرط أنثوي في مجتمع ذي أطر متصلبة، وموقف صارم وغير متسامح من المرأة، ولعل الكاتبة المرأة تتميز والحال كهاته عن الكاتب الرجل بخاصية انتمائها إلى نوع من وحدة المصير مع بطلاتها، كونها ابنة الصراع الأزلي المرير الذي تكون فيه أو لا تكون في علاقتها بذاتها وبالذات الجمعية، وهذا يبرر صدمة الانفتاح على الثقافات الأخرى خاصة الغربية التي ساهمت على المستوى الأدبي والإبداعي بعامة على تفجير الوعي أيضاً بالمشكلات الوجودية والفلسفية الكبرى التي هي الوعاء الأشمل للمعاناة الفردية[(٤)].

وتحتج لينا فياض على الدور المرسوم والمسموح به للمرأة، والذي يتيح لها هامش المناورة للمشاركة في الفعل واتخاذ القرار ولكن من مجال ثان، من مجال الحريم الذي تضطر فيه المرأة لتمثيل أدوار ملفقة ، "وهل يجب أن تمثل المرأة دوماً، تبتسم وهي تمقت هذا الرجل، تبتسم له وهي ترهبه، تبتسم له وهي تعد مؤامرة لقتله"[(٥)] تنتمي المرأة في الحريم إلى فضاء الداخل ويكون حضورها مختفياً وراء حضور رجل لتمارس قوتها وإبداعها وتسلطها في الخفاء، تعلن الذكورة عن نفسها

(١) ليلى بعلبكي، أنا أحيا: ٢٨٠.

(٢) تنظر: نفسه: ٢٩٥.

(٣) ينظر: جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية: ٣١٨.

(٤) تنظر: نازك الأعرجي، النأي عن منخفض النساء: ١٤.

(٥) ليلى بعلبكي، أنا أحيا: ٢٩٦.

من المجال الأول، المجال العام فتعلو الجانب الأنثوي لتحجبه، وتجذبه لتقصيه، وتطوقه لتعطل ظهوره إلا من داخل مساحتها الخاصة، ووجودها الذاتي فتنوب الذكورة عن الأنوثة وتتولى تمثيلها[١].

إن اهتمام هذه الرواية بالمرأة قضاياها الاجتماعية والوجودية لم يكن محتكماً إلى مسير محدد مسبق مما أوقع أيديولوجم[٢] الرواية بتصوراته المختلفة، وعلاقة هذه التصورات بالمرأة في المجتمع العربي في مصبِّ التناقضات، وخاصة على صعيد ربط الرواية بالفكر النسوي لتمنحه معطياته التاريخية والاجتماعية وبوصفه وحدة فكرية جامعة للرواية، ومنشأ هذا التناقض أن البطلة ذاتها تقع في هذا المضطرب لترفض موقفاً أو شيئاً ما، ثم تعود لتقبل عليه، وخاصة فيما يتعلق بمعايير المجتمع المحددة للأنوثة والتي ترفضها البطلة بوصفها سمة ثابتة قد تضطهد المرأة بسبب من ارتباطها الأزلي بها، ففي موضع يتم رفضها وفي موضع آخر يتم البحث عنها، تقول: "والآن علي أن أختار لوناً ينسجم مع لون معطفي الرمادي القائم، ماذا أختار، أحمر، أخضر، أزرق وأبيض، أكاد أزعق إعجاباً، يا لهذه السيارة الأنيقة؟"[٣]، وفي موضع آخر تقول: "أنا هنا في الشارع، يتوزع انتباهي بين قارورة العطر في واجهة "عماطوري" وفساتين الجوخ في واجهة المحلات"[٤] وعندما استلمت راتبها ثمن عملها في المؤسسة تبادر إلى ذهنها أن تشتري أدوات زينة: "أربع ليرات ثمن أصبع قزم من الحمرة، ويلزمني إصبعان منها كل شهر لتزيين عالم شفتي الشاسعتين"[٥].

---

(١) ينظر: وفيق سليطين، خطاب الأنوثة، تفكيك المطلق ونقض جوهر الهوية، تايكي، ع١٢، ٢٠٠٣: ٥٤؛ وتنظر: فاطمة المرنيسي، سلطانات منسيّات، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠: ٧٧.

(٢) الأيديولوجيم، جاءت به إلى الساحة النقدية (جوليا كرستيفا)، وهو مصطلح نقدي شاع في العربية بمعنى (الأيديولوجية Ideology)؛ وينظر: عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢: ١٥٤.

(٣) ليلى بعلبكي، أنا أحيا: ١١.

(٤) نفسه: ١٨.

(٥) نفسه: ٨٣.

إنّ البطلة هنا رغم إعلان ثورتها وتمردها في صورة ثورة وجودية تهتم بالفرد ووجوده من خلال صفاته الجوهرية، بوصف أن ذلك الوجود هو الحقيقة الفعلية المؤكدة، ومن ثم كما ترى إحدى الكاتبات فإن الإنسان يخرج ليعيش في جو من الحرية المطلقة، وليحقق الجوهر من خلال العقل والتفكير دون أية تبعية للعيني، ودون أي خضوع للقيم الأخلاقية التي ستعتبر نوعاً من الضعف، كما ستعتبر السياسة ضرباً من الاحتيال، لأنها لم تحقق العدل الاجتماعي، ولم تحمي المجتمعات من الاستعمار أو التمييز العنصري رافضة كل مباهج الحياة، لم تستطع التفلت من الانتظام في الصف الاجتماعي الذي تكون فيه خيارات المرأة مفروضة مجتمعياً، وليست خيارات مبنية على كشوفات محرضة ناتجة عن الخبرة والتجربة والتقصي(١)، لقد عادت البطلة إذن إلى منخفض النساء المجتمعي.

ورغم أن الرواية تنتهي بالأسئلة التي لا إجابات حاسمة عليها كما ابتدأت، حيث ظلت طيوف الحيرة والقلق والاضطراب تحوم حول الجميع الذين ظلوا بلا أسماء، وظلت مشروعاتهم قيد التجريب، ورغم ان لينا فياض وهي في طريقها إلى الجامعة لم تتمكن من السير حثيثاً على الرصيف، ظلت خطواتها مضطربة، ولكنها لم تكن مأخوذة بفوران أفكارها وغرقها في الأحزاب وفي المشروع العسكري العربي، وظل تفكيرها بالعمل والجسد وفلسفة العقائد الدينية قائماً، إلا أن الجديد على مضطرب التفكير هذا تمثل في حاجتها إلى تفكير جديد يتمحور حول وجوب تحديد موقفها من كل هذه القضايا، رائية ضرورة التحالف مع رجل سيكون رائد المرحلة، تشعر بالحاجة إلى انتصاب قامة رجل تعلو على قامتها، فتشبك ذراعها بذراعه، بدل هذا الزحف البطيء ووحدها على الطرقات، في المساء الهائج ترمي رأسها على صدره ويكرس لها هو عطفه، ويساعدها في إيجاد خصائصها وتحديد صورتها شرقية أم غربية، جميلة أم قبيحة، تصلح لأداء دور قيم في السياسة أم لا، تهجر معه الأمكنة التي ولدا فيها وتسافر إلى أرض فسيحة وبلدان مجهولة، تزور آثارها وتتعرف إلى أهل الأرض كلهم(٢).

---

(١) تنظر: نازك الأعرجي، منخفض النساء: ٢٩.

(٢) تنظر: ليلى بعلبكي، أنا أحيا: ١٠٨.

وكأن هذه المرحلة من تحرر المرأة يجب أن يساهم بها الرجال والنساء معــاً، وأن المرأة لا يمكن لها ان تبني منجزاً دون مساعدة من الرجل مهما حاولت أن تعلي من شأن الحرية الفردية والتي ستبدو خارجة عن السياق في مرحلة تحرر اجتمــاعي وسياسي فيها من الظلم والجوع والاستبداد والتحالفات مع المستعمر ما فيها، يــصبح التحرر الفردي مُرجّاً، فالمرحلة تقتضي وتستوجب حركات تحرر جماعية يتجــاوز فيها الفرد همومه الخاصة ليدخل جدلية الخاص والعام.

هذه الجدلية التي لم تهملها الرواية ولم تغفلها، فالوعي الذاتي الفردي لا بد وأن يجد تمظهراته في وعي موضوعي عام، والمرحلة على صعيد هــذا الــوعي العــام تتطلب ريادة المجتمع وريادة الرجل أيضاً، وتتطلب العمل الإيجابي وتــصعيده فــي علاقة سجالية وجدلية وخاصة فيما يتعلق بالمرأة العربية بين الحرية الجمعية والحرية الفردية، لتكون هذه الرواية رواية ابتداء مرحلة التأسيس في الرواية النسوية العربيــة بالنظر إلى شمولية محتواها الفكري والإنساني، وقدرة هذا المحتوى على طرح أسئلة المجتمعات العربية في مرحلة التحرر الاجتماعي والسياسي، وعلى صعيد البناء الفني الذي بدأ يستقل بذاته بناءً فنياً متخيلاً يغادر حرفية الواقع وتهويمات الذات.

ورغم كل الملاحظات التي سيقت في طريق هــذه الروايــة قــراءة وتلقيــاً، والمتعلقة بالشخصيات ومنظور السرد وتقنياته التي تم تجاوزها والبناء المحدث عليها في الروايات اللاحقة، إلا أنها رواية مستجيبة لــشروط عــصرها، وخاصــة التــأثر بالموجه الغربي في الأدب العربي، والذي بدأت أفكار الوجودية في تلك المرحلة تحط رحالها بين ظهرانيه متفاعلة في الوسط الثقافي والسياســي، وواجدة لها صــدى فــي غير تجربة كتابية وإبداعية، كما أنها نجحت وفي فترة مبكرة في طرح أســئلة تمــس صلب الجسم الأخلاقي في المجتمع العربي المسيج بالتابو، سواء أكان ذلك على صعيد أسئلة الجسد أم أسئلة السياسة والديــن، وربما كان هذا هو أحد أهم أسباب الاهتمــام بهــذه الرواية.

التجربة الروائية الثانية والتي اعتبرت من تجارب الريادة التأسيــسية للروايــة النسوية العربية هي تجربة الكاتبة السورية كوليــت خــوري والتــي أصــدرت أول رواياتها بعنوان "أيام معه" عام ١٩٥٩م وقد تعرضت كاتبة هذه الرواية للنقد الجــارح

والقاسي واعتبرت مدافعة عن الأباحية الجنسية كونها امرأة مترفـــة لا تحتـــاج إلـــى العمل، فتنتج أدباً ينحرف بالأخلاق والثقافة عن مسيرها العربي الجمعي(١).

وترى الدراسات النسوية النقدية أن النقاد فشلوا في فهـــم مـــا تقـــول كوليـــت خوري، كما فشلوا في سبر أبعاد كتاباتها وأهدافها، وفي الدخول إلى مستويات قـــراءة الرواية والمتعلقة بالمرأة والرجل والمجتمع مع ملاحظة أن المـــستوى الحيـــوي فـــي الرواية هو المستوى المتعلق بالمرأة، وأن شخصيات هذه الرواية تتمتع بدرجة كبيـــرة من المرونة والحركة، وهي تملك عوالمها المستقلة المتميزة، وتعزز تفاعلاً ذا مغزى مع بعضها البعض مستخدمة هذه الشخصيات تقنيات الحوار والمناجاة(٢) حيث شـــكّل الحوار في الرواية مشهدية تبرز حيوية الحدث وتقدم أصواتاً متعددة للمـــرأة تعكـــس وجهة نظر المرأة المتمردة (ريم)، والمرأة العاقلة (نادية) والمرأة التقليدية (ليلى) وإن كان صوت التمرد أقوى الأصوات(٣) مع الإشارة لكون مصطلح الفشل ليس مصطلحاً نقدياً.

تنقسم الرواية إلى أربعة أقسام، القسمان الأولان والقسم الرابع متـــساوية فـــي الطول، بينما القسم الثالث هو الأكبر والأكثر حجماً، وفي كل قسم من هـــذه الأقـــسام تتخذ علاقة البطلة ريم مع حبيبها زياد أو خطيبها ألفريد بعداً جديداً، ومكاناً مختلفـــاً، وضمن هذا المعنى يساعد بناء الرواية على توضيح محتواها، وتصعيد صـــراعاتها(٤) خاصة وأن صوت الرجل غير التقليدي قد بدا واضحاً مسموعاً في هذه الرواية، يقول زياد لبطلة الرواية ريم: " أنت إنسانة لك الحق في الحياة مثلي تماماً " كما استطاعت علاقة ريم بزياد أن تقدم صوت الرجل الشرقي الذي يئن هو الآخر من وطأة الحيـــاة التقليدية، فينطلق محققاً ذاته دون قيود، مستمتعاً بوحدته التي يختبر بواسطتها فرديتـــه وإشتغاله على ألحانه مطوراً عمله الفني "أنا لا أعيش وحيداً، أنا أعيش على ألحاني..

---

(١) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٠٣.

(٢) نفسه: ١٠٣.

(٣) تنظر: ماجدة حمود، الخطاب القصصي النسوي: ٢٧.

(٤) تنظر: بثنية شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٠٣.

ثم أنا أحب الحرية، والحرية توجد في الوحدة، أنا لا أستطيع أن ارتبط بقيود، إن ذلك يحدُّ آفاق فني، لا أنا أحب الوحدة"(١).

تبدأ الرواية مع البطلة ريم وهي تتساءل عن الأحكام الاجتماعية التي تحدد مسير المرأة، وتجعل طموحاتها تتجاوز المجال الاجتماعي المحدود والمسموح به والمفترض أنها تعمل ضمنه، كما تبرز المعاناة التي تواجه بها المرأة حينما تكون موهوبة ومبدعة وتريد أن تعلن موهبتها، حيث تقابل بالرفض والاستهجان، وهي في مطالبتها بحقها في الإبداع لا تروم الخروج عن المنظومة الاجتماعية وتسبب المشاكل لأسرتها، هي تريد هامشاً تنطلق من خلاله، ولكنها وفي مطالبتها تلك تفضح الممارسات المنافقة، وتدعو إلى تبني معيار واحد في الميدان الشخصي والعام، تقول صارخة في وجه أسرتها: "أنا في حاجة إلى حياتي، إلى شخصيتي، إلى فرديتي، إلى إثبات وجودي"(٢) صوت المرأة ينطلق واضحاً من خلال هذه الرواية، ولكنه وفي البداية أتى نقيضاً لصوت الرجل الممجد للوحدة والفردية الدافعة إلى العمل تقول: "سأعترف له بأنني أخاف الوحدة ... كنت سأقول: إنني في حاجة إلى شخص حبيب يدلني على طريقي ويدفعني فيه، شخص يبدد ضياعي وخوفي ويعطي معنى لوجودي، فأجد في ظله الأمان"(٣).

في هذه الرواية تتلمس ملامح كتابة روائية جديدة على طريق النضج التعبيري والفني، ومن حيث اللغة اليومية الشفافة القريبة إلى لغة الشعر والقادرة على تجسيد ما يمور في الأعماق دون أن تبتعد عن الواقع المعيش، وهذا يبرز خصوصية الصوت النسوي ويعطيه فرصة التعبير، ولكن هذه الخصوصية لم تشكل إيقاعاً في الرواية حيث يطغى صوت ريم غير مفسح المجال لصوت زياد (الرجل) لتظل الكاتبة مشغولة بتجسيد أعماق المرأة وتلمّس خصوصيتها، مع ملاحظة أن هذا التجسيد كان صدى لصوت الرجل في كثير من الأحيان، لذلك لم يكن الصوت النسوي في الرواية صوت

---

(١) تنظر: ماجدة حمود، الخطاب القصصي النسوي: ٢٧؛ وتنظر: كوليت خوري، أيام معه، دار الأنوار، ط٥، ١٩٨٠م، (ط١، ١٩٥٩): ١٧٥.

(٢) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٠٤.

(٣) تنظر: ماجدة حمود، الخطاب القصصي النسوي: ٢٨؛ وتنظر: كوليت خوري، أيام معه: ٣٥.

امرأة ناضجة مكتملة النمو معتدة بذاتها وفكرها وقدراتها حيث تتبنى وجهة نظر الرجل في قضايا تتعلق بصميم كينونتها الأنثوية كالزواج وإنجاب الأطفال(١) وها هي ريم تعلن بصراحة تبنيها لوجهة نظر الرجل، وجهة نظر زياد حتى لو علمت أنها خاطئة "سأتبنى آراءه ولو أنني أومن بأنها خاطئة، وسأبرهن له أنني قوية حسب مفهومه للقوة"(٢)، رغم أن الكاتبة حاولت أن تجسد لنا بطلتها في حرب دائمة مع الزيف الذي يكرسه المجتمع وبذلك تتناقض صورة المرأة التي حلمت بها الكاتبة مع صورة البطلة التي تكاد تلغي ذاتها لتلحق بالرجل وتتشبه به، فيكون تمردها انعكاساً لتمرده(٣).

في قراءة أخرى لهذه الرواية وجهة نظر ترى أن تبني البطلة ريم لأفكار زياد (الرجل) ينطلق من معرفتها أنّ زياداً هو نتاج مجتمعه الخاص والعام، وأنها مصممة على إعادة تثقيفه، وإعادة تعريف الأنوثة والذكورة له، تقول لنفسها " هذا الرجل ليس إلا طفلاً أفهمه واعذره، سأحيطه بحناني، سأبرهن له أن المرأة قادرة على أن تكون صديقة وأنيسة ومواسية، وأن العاطفة الحقيقية أغلى من المادة وأسمى من الحياة"(٤)، فالبطلة تدرك هنا اختلاف المفاهيم المجتمعية بين الرجل والمرأة، وأن منظومة الفكر الأبوي يتمثلها المجتمع ويمثلها الرجل، فنظرة الرجل إلى المرأة نظرة مشتبه بها، ونظرة مشتتة بين المرأة التقليدية والمرأة الجديدة، حيث تبرز الرواية مسألة هامة تتعلق بالفوارق الموجودة بين مفاهيم الرجال والنساء عن القيم في الحب والتضحية والعواطف، وخاصة وسم المرأة بالعاطفية ووسم الرجل بالعقلانية، فالرواية تلح على أنّ العاطفة دليل قوة لأنها الخاصية الأثمن في الطبيعة البشرية وعليه فستقوم البطلة ريم بتعليم الرجل كيف يكون إنساناً عاطفياً، ستزرع في عينيه النهمتين نظرات

---

(١) تنظر: ماجدة محمود، الخطاب القصصي النسوي: ٢٨؛ وتنظر: إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام: ٣١٤.

(٢) تنظر ماجدة حمود، الخطاب القصصي النسوي: ٢٨؛ وتنظر: كوليت خوري، أيام معه: ٢٩٦.

(٣) نفسه: ٢٩.

(٤) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٠٤؛ تنظر: كوليت خوري، أيام معه: ٢٧.

عاطفية، ستغرس في نفسه اليابسة قيماً صحيحة، ستريح عن كاهله أعباء الماضي ورواسبه[1] ستعلمه الحب الأمومي الذي لا يعرف التراتب الأبوي.

وتربط بعض الدراسات في هذه المرحلة التأسيسية من الرواية النسوية العربية بين رواية ليلى بعلبكي "أنا أحيا" ورواية كوليت خوري "أيام معه" على أكثر من صعيد، فعلى صعيد البطولة الروائية، فريم كما هو الحال بالنسبة للينا في رواية "أنا أحيا " تطلق صرخة الحرية الفردية، وترى أنه لكي يعيش المرء فذلك يعني أن يحقق ذاته، أن يكون له صوت، وأن تكون له كلمة، وكي تتحقق إمكانيات هذا الصوت في حالة أن يكون صوت أنثى فلا بدَّ من خوض معركة حيثما كان الالتفات في المجتمع[2]، هذا بالإضافة إلى محاولة الروايتين إيجاد شخصية نسائية غير نمطية كي يكون لها دور البطولة في الرواية، وهي غالباً شخصية إشكالية تثير الزوابع حولها والرفض الاجتماعي كذلك، وإن كانت في رواية كوليت خوري أكثر انسجاماً مع منظومة القيم التي تراتب العلاقات في المجتمع الأبوي العربي، ورغم محاولة تقديم شخصية المرأة في هاتين الروايتين من منظور اعتبارها ذاتاً مستقلة وقادرة على موازاة الآخر إلا أنّها في مرحلة تطالب فيها بالاشتغال على تغيير مفاهيم الرجل للاستعانة به في مرحلة إثبات ذاتها وفي بحثها عن المربع الأول المطلوب في مسيرة تحررها وتحرر مجتمعها، في حين أنّ المربع المنطلق منه بالنسبة للمرأة في هاتين الروايتين هو الشعور بحالة من الضياع الأخلاقي القيمي، والاغتراب عن الماضي والحاضر.

إنَّ لينا بطلة "أنا أحيا" تلتقط الانسلاخ المضني عن الماضي بعدم انتماء موجع إلى الحاضر، وتصوغه في معادلة تطلب حلاً لحالة الضياع، لحالة أنها ليست شرقية ولا غربية وليست حرة ولا مستعبدة وليست سمراء ولا شقراء في تركيبة اجتماعية عاجزة عن إعطاء الوجود قيمة معنوية وهدفاً كبيراً، حيث يصبح السرير

---

(١) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٠٥؛ وتنظر: كوليت خوري، أيام معه: ١٣٣.

(٢) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٠٧؛ وتنظر: كوليت خوري، أيام معه: ٣٥٩.

الموحش بديلاً للصالون الفخم والبيت المنعم على خوائِه، في رمزية للخواء الروحي والقيمي الذي يدفع بالبطلة إلى البحث عن رجل يخصب دائرة الجدب هذه لتعود البطلة إلى المطالبة بما كانت ترفضه على هذه الشاكلة التقليدية في البداية(١)، وكذلك تفعل "ريم" بطلة "أيام معه" التي تقرر أن تخبر رجلها زياد باستعدادها لرمي الشعر والفن والدنيا إلى الجحيم من أجله، وأنها ستكره الفن إن كان يبعدها عنه(٢)، ولكنها وعندما يفشل زياد في تقدير المرأة الجديدة فيها، تقرر وضع نهاية لعلاقتهما وتكرس نفسها لنفسها وكتابتها .

ومن خلال تطور مقنع وجيّد البناء للأحداث كما ترى إحدى وجهات النظر النقدية تحرر البطلة نفسها من الضغط الاجتماعي والأعراف التقليدية معاً إلى درجة أنَّ الرواية تنتهي مع ريم وهي تحقق نفسها الكامنة، تصبح مسيطرة تماماً على حياتها قائلة لنفسها تغيرنا: "إن زياد اليوم كما تمنيته دائماً أن يكون، أما أنا اليوم فكما كان يجب أن أكون: نعم، كغيرنا نحن الإثنين"(٣)، وترى الدراسة أن هذا التطور في شخصية كل من ريم وزياد وتغير وجهات نظرهما يعني: أنهما يملكان إحساساً واضحاً جداً بالهوية، ويظهران شجاعة وراء التوجه الجديد في الحياة والذي يعني أن ثمة امرأة جديدة قد إعادت تغيير سلوكات رجل هو نتاج واقعه الاجتماعي بدلاً من المواجهة(٤)، وهذا يعني أن تأثير المرأة قد انطلق من المجال الخاص بها إلى المجال العام والخاص بالرجل، إنها بدأت بدخول مساحة تتمركز فيها القوة لتجعل العلاقات التي تتشكل من داخل المجال الخاص تتشكل مرة أخرى من خارجه، ويكون التشكل في صالح المرأة، وفي هذا ترجيح لعلاقات القوى المعتادة في المجتمعات الأبوية(٥)، وبالطبع فإن مثل هذه الترجيحات تتم داخل البناء الروائي بصورة فردية لبطولة فردية مما يؤدي إلى هيمنة الشخصية المركزية المتماهية بأنا الكاتب إلى الدرجة التي يغدو

---

(١) نفسه: ١٠٥.

(٢) ينظر: عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة: ٢٥.

(٣) نفسه: ٢٥.

(٤) نفسه: ١٠٧.

(٥) تنظر: شيرين أبو النجا، نسائي أو نسوي: ٨٠.

فيها الخطاب الروائي خطاب وعظ وتعليم، ويغدو المؤلف واعظاً ومعلمـــاً، كمـــا أن اتخاذ الرواية شكلاً تقريرياً مقترناً بشكل السيرة الذاتية يؤدي إلى افتقاد العقدة بوضوح وإلى سير الأحداث تبعاً لفكرة جاهزة[١].

إنّ كون روايات ما سمي بالجيل الأول من الروائيات يتخذ شكل السيرة الذاتية ويماهي بين الكاتبة والبطلة إلى الدرجة التي تسبغ فيها الكاتبات صفاتهنَّ وما مرَّ فـــي حياتهنَّ من حوادث على بطلاتهنَّ يعني: أن هذه الروايات تكتب الذات بوصفها نصّاً، وبتعبير آخر ينقش جدل الشخصية بوصفه نصيّة مسرودة، ووصف كهذا يقترب مـــن القصّ، رغم أن سيتضح أنّ الذات لا تصف نفسها تماماً، ولا تقـــص نفـــسها تمامـــاً ونصيّتها هي دلالة سيريّة، ولكنَّ الذات فيها تبقى مسألة إشكالية، خاصة وأن فضاءها هو فضاء خطابي تحدده النصوص ويكون جانبه السيري الذاتي على شكل اعترافـــات في حياة خاصة[٢] تجعل من الرواية رواية فردية، ولما تـــصبح كـــذلك فهـــي تـــولي كغيرها من الروايات النسائية الجنس اهتماماً واضحاً حيث تتميز بالصراحة الجنسية المباشرة[٣]، وبالفردية المتطرفة المتميزة بصراخ الذات والـــذي طبـــع كمـــا يـــرى الدارسون الروايات النسائية في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات[٤].

ربما كان من أسباب اعتماد الكتابة النسائية على السيرة الذاتية لكون أن إحدى دوافع الكتابة لدى المرأة، الرغبة في الكشف عن عذابها والدفاع عن قـــضيتها فحتـــى مرحلة متأخرة جداً كانت الشخصيات النسائية في الأدب بالطبع من خَلْق الرجال[٥] ، لذلك فإنَّ الفضاء الخطابي لنصيّة السيرة الذاتية وتأثيرات نقش الذات المختلفـــة فـــي سيرة ذاتية تتكشف عبر نص الكلمات الذي ينتهك التميز القائم بين التخييل واللاتخييل، وبين الفلسفة والأدب، وعبر سرد ذاتي يضع لذة الكتابة منقوشة فـــي نـــص الـــسيرة الذاتية كونها تشبه لذة نرسيس الذي يرى نفسه متجلية لنفســـه، ومتجليـــة للآخـــرين

---

(١) ينظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام: ٤٩٨.

(٢) ينظر: ج. هيو سلفرمان، نصيّات، بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية: ١٤٠.

(٣) ينظر: عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة: ٢٢.

(٤) ينظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام: ٤٩١.

(٥) تنظر: فرجينيا وولف، المرأة والكتابة والروائية: ١٨٩.

بشكل كافٍ وواضح. يعلي من شأن لغة الجسد ولغة الصورة التي هي جسد النص في خطاب أيروسي ذي رغبة نصيّة(١)، في حين أن ثمة دراسة أخرى ترى أن الصراحة الجنسية لم تكن خطاباً ايروسيّاً بقدر ما كانت نابعة من إحساس بطلتي رواية "أنا أحيا" وأيام معه أنهما حين تعطيان جسديهما بدلاً من روحيهما فهما تعطيان الرجل الشيء الذي يعتبر درجة ثانية بالنسبة لهما، في مقابل افتراض الرجال بأنهم حينما يخترقون جسد امرأة أنهم امتلكوها جسداً وروحاً معاً(٢)، خاصة في ظل النظرة إلى الجنس نظرة غزو وقنص وانتهاك وشيء يُمْلك ملكية خاصة، وهذه ليست بإطلاق بقدر ما تنسجم مع معطى تاريخي ومرحلة تاريخية تكون فيها المرأة موضوعاً للجنس.

ثمة مسألة لا بدَّ من الإشارة إليها وهي متعلقة بالبنى السردية في الروايات المؤسسة ومما سيوضح في موضع الدراسة الفنية بإسهاب، ففي نطاق سرد الأحداث اليومية والسيرة الذاتية والحكايات العادية، سيكون راوي الحكاية هو نفسه موضوعها(٣)، وستتغلب تقنيات المناجاة وتيار الوعي والمنولوجات، وسيتمُّ الاستغناء بالتداعيات والمنلوجات عن الحوارات التي هي أداة المواجهة والكشف عن المواجهات والمعالجات مما يبعد المنطلق الفكري عن التجلي لصالح الوجدانيات والتهويمات الذاتية، والحوارت ذات الملامح الذهنية لا يخوضها المتعارضون بل يخوضها المتضامنون الذين ينسجونها منولوجاً ينتمي إلى الكاتبة أكثر مما ينتمي إلى شخوص الرواية(٤)، وهذا ما يدفع الأبطال إلى اتخاذ قرارات أدبية غير منسجمة مع طبيعتهم مما يقود الرواية إلى مسارات مصنوعة "كما في حوار كمال مع رشا في رواية "ليلة واحدة": "ألا ترين أن من الغريب جداً، أن تكون عروس أحلامي، وصديقة طفولتي وشبابي بشكلك تماماً، وأغرب من هذا أنك عربية، من دمشق، غريب، غريب

---

(١) ينظر: ج. هيو، سلفرمان، نصيّات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية: ١٨٩–١٩٢.

(٢) تنظر: بثنية شعبان، مئة عاتم من الرواية النسائية العربية: ٨٠.

(٣) ينظر: ميشال بيتور، استعمال الضمائر في الرواية، الثقافة الأجنبية، ع١، السنة التاسعة، ١٩٨٦: ٥٥.

(٤) تنظر: نازك الأعرجي، النأي عن منخفض النساء: ٢٨.

جداً"[١]، وفي مقطع آخر يسأل جورج أحد شخوص الرواية البطلة: "أنت شاعـرة، فتجيب بل أنا متفرجة، عشت دائماً متفرجة، أمينة صادقة، بلادي هي التي تلهم"[٢].

وتصدر كوليت خوري روايتها الثانية في طبعتها الأولى في بيروت عام ١٩٦١م بعنوان " ليلة واحدة " مقدمة لروايتها بأنها قصة المرأة الذكية المرهفة الطموح التي يرغمونها على الزواج فيكتب عليها أن تقضي عمرها في الحرمان، الحرمان من العاطفة ومن الأمومة ومن الطموح، تكتب وبتاريخ: "٩ كانون الأول من عام ١٩٥٩م رسالة إلى زوجها من باريز! تعترف له فيها بما جرى معها من أحداث عندما تركت الشام ذاهبة إلى باريس طلباً للعلاج من العقم، فيما يبقى الزوج "سليم" في البلاد لإدارة أعماله، وتصادف في القطار رجلاً فرنسياً من أصل عربي تحول اسمه من كمال إلى كميل، لتكتشف عبر علاقتها القصيرة به انسانيتها المصادرة في ليلة جنسية حرة عاملها الرجل فيها بشكل حساس، ونظر إليها باهتمام حقيقي معجباً بشعرها وثوبها ولون عينيها، فهذه تفاصيل صغيرة ولكنها هامة بالنسبة لرشا بطلة الرواية لم تعشها مع زوجها الذي زوّجته بشكل تقليدي، وحتى لا يفوتها قطار الزواج إن وصلت سن العشرين، كما أن عليها ألا تقف في وجه "بخوت" شقيقاتها برفضها الزواج والإصرار على الطموح بإكمالها تعليمها، في تلك الرحلة التي امتدت لليلة واحدة والتي دفعت حياتها ثمناً لسعادة هذه الليلة تكتشف رشا وكميل معاً أنهما لم يسبق لهما أن عرفا علاقة حقيقية حتى تلك اللحظة، ولذلك فإن قضاء ليلة معاً في غرفة فندق تأتي ذروة طبيعية لهذه التجربة العميقة والجارفة[٣].

من المفارقة أن النقد النسوي يدافع عن هذه الرواية وعن روايات مرحلة التأسيس هذه، في حين أنها تهاجم من قبل نقاد رأوا أنَّ مثل هؤلاء البطلات ينتقمن من حرمانهنَّ الشرقي بقفزة إلى السرير، وهي قفزة يتيمة مع رجل فرنسي قابلته البطلة رشا في القطار لأول مرة وهو متجه إلى باريس في رواية "ليلة واحدة" لكوليت

---

(١) تنظر: كوليت خوري، ليلة واحدة، دار الفارسة، ط٣، دمشق، ١٩٩٢: ١٠١.

(٢) نفسه: ١٢١.

(٣) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٢٧؛ وتنظر: كوليت خوري، ليلة واحدة: ١٤١.

خوري، وبالطلب الحثيث لملء خواء السرير الموحش برجل كما في رواية ليلى بعلبكي "أنا أحيا"(١)، رائية مثل هذه الدراسات أن كوليت خوري في هذه الرواية تكرر تجربة بطلتها ريم في رواية "أيام معه"، كما تكرر ليلى بعلبكي بطلتها لينا في الرواية الثانية لها وهي رواية "الآلهة الممسوخة"، حيث لم توظف البطلات وعيهنَّ الفردي في حاضنة وعي جمعي يحقق أطروحة الحياة الجمالية والأخلاقية، كما أنَّ ضحالة التجربة التي عشنها في الحياة لم تتحول بكيمياء أصالة فنية ووعي عميق إلى فنٍ روائي في بناءٍ روائي محكم فنياً وموضوعياً، حيث تسطّح الأفكار وتسطّح العلاقات ويسطّح الفكر، ويسطّح الإحساس الجنسي ويستنفذ نفسه في ليلة واحدة لا تصنع حرية، ولا تملك البطلة أي بديل تجاوزي تقاوم به الضغط الاجتماعي فترضخ وتثور وتشتم هذا المجتمع الذي استفرد بها وسحقها، تثور ثورة لفظية وجدانية من موضع الركوع على الركبتين، وفي إطار علاقات تعهرية لمجتمع طبقي يظلّ الواقع أغنى منه(٢).

ويرفض النقد النسوي اختزال هذه الروايات بالموضوع الجنسي في شكله التحرري الفردي، ويرى أن اعتبار مثل هذه الرواية مبرراً لسقوط جنسي سريع لأمرأة متزوجة تتحول إلى امرأة فاسقة دون أي نذر: هو من باب سوء الفهم الخطير الذي يتناقض كلية مع روح القصة وهدفها وإحساسها العام، كما أن فهم العلاقة الجنسية بين رشا وكميل على أنها أساس القصة هو سوء قراءة لكل ما حاولت رشا وكميل أن يفعلاه على المستويين الاجتماعي والشخصي معاً، كما أن الوصف الانتقادي لهذه الرواية وتسخيف العمل الأدبي على أنَّه نوع من الفنتازيا الجنسية لا ينطبق على رواية تثير مسألة علاقة الفرد بالمؤسسة المجتمعية من منظور إنساني صرف، مخاطبة الصراع الأليم بين ولاء الرجال والنساء لأنفسهم وولائهم لمجتمعهم عبر جرأة غير عادية في الحديث عن قضية اجتماعية حساسة تشوبها الرؤيا غير الواضحة والمعايير المزدوجة(٣).

(١) ينظر: عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة: ٣١.

(٢) نفسه: ٣٢.

(٣) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٢٨.

إن الرواية تنصبُّ على مشكلة المرأة بين ظمأ الروح في مقابل ارتواء الجسد، وبين ظمأ كل من الروح والجسد في مقابل المظهر الخادع، حيث تكتشف بعد اثنتي عشر سنة بصحبة زوجها كم كانت حياتها سراباً[١] وأنها إنّما كانت البضاعة التي يساومون عليها، التي ولدت لتتزوج، لا لتدرس مهنة اختص بها الرجال، ميّزوا ضدها في مؤسسة الأسرة منذ الطفولة، ورغم أنها لم تكن تؤذي أحداً، إلا أنها كانت تؤذى من الجميع، يضايقونها ويجرحونها بقصد وبدون قصد، وكأن الأمر من باب تحصيل الحاصل، ثم أفهمت أنها وضمن التراتب الأسري مسؤولة عن سمعة أخواتها البريئات، وعن سعادة أهلها وسعادة والدها التي تكمن في احترام تقاليد سخيفة يحرسها الآباء[٢].

كما أنها تصطنع شكل الرسالة الواحدة شكلاً للرواية ولعلَّ هذا ما أعطاها طابع الرواية والسيرة الذاتية في آن معاً، وأكسبها شكلاً أكثر تماسكاً نسبياً[٣]،وهذا لا يعني أنها لا تحفل بتقنيات سردية كتقنية الاسترجاع والتي قدمت مشاهد سردية جميلة تنسجم مع المعطى الاجتماعي الذي كانت تعيش المرأة في ظلّه " كنت أراك قطعاً، رأيت في الليلة الأولى، رأسك، ثم حذاءك، وكنت أقضي ليالي أجمع القطع المرسومة في مخيلتي لتستقيم في ذهني صورة والدي .. سيصبح زوجي"[٤]، وفي مقطع نصي مشهدي آخر تقول: "وحين سألتني، قلت لك أن الوهج أو انعكاس الشمس على المياه قد أدمع عيني، لا .. يا سليم .. لقد كنت أبكي .. كنت أظن أن نفسيتي الرومانسية العاطفية قد ماتت "[٥]، كما لجأت في السرد وبسبب من كون الرواية اتخذت شكل الرسالة الواحدة تقنية المناجاة وتيار الوعي الذي ساهم في إيجاد قفزات زمنية وصفية في ثنايا السرد يتيح لها ربط الأحداث الماضية والحاضرة بلحمة السرد تطوراً خطياً

---

(١) ينظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام: ٥٠٥.

(٢) تنظر: كوليت خوري، ليلة واحدة: ٢٣-٢٨.

(٣) ينظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام: ٥٠٥.

(٤) كوليت خوري، ليلة واحدة: ٢٩.

(٥) نفسه: ٢١.

زمنياً وتماسكاً روائياً على صعيد البناء الفني في الرواية " بلى يا سليم، كنت تحب زوجتك لا أنا[1]، "ولكن هل كنت تعلم أن عالم النفس، عالم كبير"[2].

إن رواية ليلة واحدة رواية رومانسية إذا ما اعتبرنا أن الرومانس هو إطار قصص الحب والمغامرات والفروسية، وأنها القصص التي تتسم بالعواطف المبالغ فيها مع ملاحظة الفرق المصطلحي بين استخدام مصطلح الرومانس، واستخدام مصطلح الرومانتيك والذي يدل على الحركة الأدبية التي بلغت أوجها في أوائل القرن التاسع عشر وحققت في الأدب والشعر بخاصة ضروباً من التحرر والجيشان العاطفي والثورة على تقاليد المجتمع المتزمت[3]، والتي نلمس لها تجليات واضحة في رواية ليلة واحدة "هل أقول أن الأهل .. أن الفتيات في بلدي إذا ما تعدين سن العشرين دون زواج حكم عليهن بالإعدام، هل أقول لك أن الأهل يضايقون فتاتهم التي ترفض الزواج، لأنهم يخافون عليها من أن تصبح من الكاسدات"[4].

ولكن دراسات الرواية العربية وضمن معطيات النقد الحديث في ظلِّ فتوح مدارسه لا تحبذ الجنوح بالدراسة إلى منحى التصنيف المذهبي، إلى اتجاهات ومدارس ومذاهب، ذلك من منطلق أن تضاريس الخريطة الإبداعية العربية قد فرضت تعايش رؤى فنية متعارضة ومتناقضة، إضافة إلى أن مثل هذه المصطلحات مثل الرومانسية والرمزية والواقعية تبدو في حقل النقد العربي الحديث قلقة وفضفاضة إلى حد كبير[5]، ولكن بإمكاننا أن نفيد من تصورات مصطلح الرومانس الذي يقع في عدة معان نجد لها تطبيقاً في هذه الرواية، وخاصة في مجال الإعلاء من الجانب الوجداني في مقابل المادية التي تعلي من الأتباعية والانتظامية الكائنة على حدود العقل والمنطق، وكذلك في مجال إطلاق الموقف الفردي وتغليب المشاعر الذاتية،

(١) نفسه: ٣٦.

(٢) نفسه: ٣٩.

(٣) ينظر: عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي: ٢١٢.

(٤) كوليت خوري، ليلة واحدة: ٩٢.

(٥) ينظر: شكري عزيز الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، دار الشروق، ط١، ٢٠٠٣: ١٥.

والإغراق في العاطفة والخيال[١]، فما ورد في الرواية يدعم هذا الجنوح نحو الرومانس، وخاصة في جانب سيادة روح الحزن والقلق والتلذذ بالألم، تقوله رشا لزوجها في الرسالة: "هل مرّ في خاطرك أن هذه النفس كانت تنتظر منك أن تفهمها، أن تحاول مشاركتها آلامها"[٢]،وفي مقطع آخر تقول: "دموعي تسيل من تلقاء نفسها، وكأن مآقيّ بعد أن امتلأت بمعرفة جديدة وبنور حقيقي لم تعد تتسع للدموع، فانعقدت الدموع سلاسل على الوجنتين المستسلمتين"[٣]، وهنا نلمس تغليب المشاعر الذاتية والإغراق في عاطفيتها.

إن كون روائيات هذه المرحلة التأسيسية المهمة للرواية النسوية لا ينطلقن من كتابة بسياق ثقافي كونهن مبعدات عن المعرفة المعلنة والمتاحة في المجتمع للكتاب والرجال، وكأن الكتابة تنطلق بشكل عفوي يحاكي الحكي المعتمد على البداهة والشفاهة والارتجال، وليس على الكد وإعمال الفكر قد أوقع هذه الروايات في المباشرة والوعظ والبداهة التي تقرب أحياناً من التعبيرات الساذجة والتي لا تخرج عن معطاها التاريخي الذي كان يعبر عن نفسه في الشرائح الاجتماعية المترفة في المجتمعات العربية موجداً نسقاً ثقافياً ولغوياً خاصاً من مثل استخدام تعابير "سيدتي، حلوتي، ناعمتي، الموت يحلو بين يديك"[٤] "وانحنى الرأس ليقبل قدمي بشوق، وزحفت شفتاه على صقيع المرمر ليركن رأسه الحبيب على ركبتي بخشوع ويأس، وارتعش الصنم"[٥]، هذا بالإضافة إلى المبالغة غير المقنعة في تبرير الحدث كما في قول كميل لرشا: "كنت حلماً، وستظلين حلماً، وهو ألم يكن هو حلماً؟ حلماً لم أفهمه في حياتي"[٦]، وفي مقطع آخر وفي المساحة الزمنية التي اعقبت إنزال الحقائب

---

(١) ينظر: عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي: ٢١٣؛ ٢١٦.

(٢) كوليت خوري، ليلة واحدة: ٣٩.

(٣) نفسه: ٥١.

(٤) نفسه: ١٧٢.

(٥) نفسه: ١٨٦.

(٦) نفسه: نفسه: ١٥٢.

مباشرة يقول لها كميل "رشا، عرفت السعادة وأنا معــك، أنا لا يهمنـــي إطلاقــاً أن أموت الآن، وهمست بحزن سأموت معك"(١) لتموت وحدها.

وكما هو التراتب في المجتمعات العربية، تكون الخيانة الزوجية ثلماً في شرف المرأة دون الرجل، ورغم أنها حاولت أن تبرر الخيانة وأن تفضح قيم المجتمع الــذي يتستر على الخيانة إذا لم تفضح بقولها: نساء ونساء يخن أزواجهــن بقــصد أو دون مبرر، أو فلنقل دون مبرر كاف، والــزوج راض دائمــاً، ودائمــاً فهــو يجهــل أو يتجاهل(٢)، بل تعطي نفسها مبرراً إضافياً فلربما أثمرت تلك الليلة بطفل تــأتي إلـــى باريس لتعالج من أجل أن يأتي، إلا أن النهاية الفاجعة وحدها كانت بانتظارها، وبدون أن تعلم كميل ليتخذ شيئاً من مسؤولية تجاه ما حدث، تدهمها سيــارة، ذاهبة إلى القدر لتكون حياتها ليلة واحدة(٣)، وهنا فإن هذا الحل حل ذكوري ينسجم تماماً مع معطيات الفكر الاجتماعي في العالم العربي الذي يدين المرأة في الفعل ذاته دون الرجل لتــدفع الثمن بوصفها وحدها رمزاً لشرف الرجــل، وبالذات بوصف أن جسدها هــو رمــز شرف الرجل والذي ترى فرقاً شاسعاً بين وهبه وحده وبين وهبــه ووهــب الــنفس. "الفرق في الخيانة بين وهب النفس ووهب الجسد الذي هو أمر تافه وبديهي"(٤)، هــذا الجسد الذي تعتبره مغتصباً في علاقة، ودنيا جميلة في علاقة أخرى "لأول مرة فهمت أن جسدي دنيا جميلة يصل إليها من استطاع أن يسبر أغوار نفسي، فتغمره بالــدفء وتغرقه بالحنان وتستريح تحت أقدامه الأزاهير"(٥).

وهنا يشكل سؤال الجسد محفّزاً للسرد من منطلق التحسس الذاتي لموضــوعه وموقعه في بنية التفكير، وعلاقته بالنسوي وبالحرية المنشودة، ذلك أن الإحتكاك فـــي مثل هذه المواضيع بثوابت المجتمع الفكرية والاجتماعية والمعرفية والقانونية يــشكل التنازع، ومثل هذه التهتكات التي تحدثها الخلخلة هذه، تتيح للكاتبة رؤية ما يضطرب

(١) نفسه: ١٦٩.

(٢) نفسه: ٢١٧.

(٣) نفسه: ٢١٧.

(٤) نفسه: ١٩٥.

(٥) نفسه: ١٩١.

في منخفض النساء، ومن واقع تجارب حياتية فلا تستطيع التفلت من عــالم الأنوثــة ليصبح الاتجاه نحو عالم النساء بكل همومه وقضاياه النفـسية والجـسدية ضــرورة موضوعية، وليس اتجاه قناعة فكرية خالصة أو خياراً مبنياً على ضرورة التغيــر أو البحث عن بدائل فردية وجماعية، وهنا تكمن خطورة اختزال قضية المرأة في جــسد مجرد من الفكر والعمل المنتج الذي يشكل الضمانة الوحيدة للحرية والتجربة الحــرة، ذلك أن التصدي للمجتمع الذكوري القامع المستبد بأيروسية الكتابــة، يؤكــد هزيمــة الأنوثة أمام السلطة الأخرى لأن ظاهرة الشبقية في الــنص النــسائي تنــاقض فــي مضمونها تحقق الحرية داخل النص، بل ترسخ العبودية من خــلال إعــلان الجــسد مساحة للحرية، ذلك أن تدوين الأنوثة يختلف عن تدوين الجسد، فالقيمة الأنثوية تحترم الجسد والجنس وتعاملهما باعتبارهما ميــزتين رفيعتــين لتجليــات الحيــاة العمليــة والشعورية لديها(١).

١-٤ التوصّلات:

وبعد فإن النظر في المدونة السردية للجيل الأول من الروائيات في مرحلة ابتداء النضج الفني يقودنا إلى التوصلات التالية:

١- أنها روايات مشاركة في الريادة للرواية العربية وتؤسس لأدب نــسوي ســردي ينقض المتن السائد في محاولة للتمرد عليه، بإفساح المجال لصوت نسوي غالباً ما اتخذ شكل بطولة فردية مطلقة، وهذا ما ساهم في اختلاط الروايات بــشكل فنــي آخر هو السيرة الذاتية التي تروي الأحداث من منظورها متــسللة إليهــا وعبــر ضمير المتكلم وهو الضمير الخاص بالبوح والذاتية والحميمية ممــا ضــيق مــن المساحة الفاصلة بين البطلة والأنا الثانية للمؤلفــة إلــى الدرجــة التــي تــسمح بالمشاركة في صنع الأحداث وتوجيههــا، وبالاعتمــاد علــى تقنيــة التــداعيات والمنولوجات وتيار الوعي الذي أضعف الحوارات الذهنية التي تتطلب المجابهــة والسجال لصالح إطلاق مشاعر فردية متمردة تعلي مــن آلام الــذات وأحزانهــا

---

(١) تنظر: لطفيّة الدليمي، مهفوم الحرية في الإبداع، خصوصية الكتابة النسوية، مصدر سابق، ٥١.

ورفضها الواقع الاجتماعي القامع لها ولكينونتها المحتسبة اجتماعياً بحد قربها أو بعدها عن المركزية الذكورية بآليات النفي والأقصاء والتمثلات الأخرى في منظومة قيمية اجتماعية لا تتسامح مع المرأة فرداً وكتلة جمعية، مما أوقع الخطاب الروائي في هذه المرحلة في حقل الفردية ووسمه بالانفعالية وغلبة العواطف على العقل والمنطق.

٢- أن هذه الروايات قد أبرزت المشترك الأنثوي في تفاصيله الكثيرة والصغيرة، والتي تشير إلى بطلات شرائح اجتماعية مترفة تحكم على اليد مثلاً بما ترتدي من أنواع الخواتم الماسية يستغيث بريقها، وقد أخضعها صاحبها المترف لساعات تحت رحمة المزين كي يقلّم له الأظافر، ولتكن دلالة هذه اليد المترفة المجعّدة بكون صاحبها من أثرياء الحرب، وإلاّ لما زين يده بكل هذه المجوهرات، إضافة إلى معجم أنثوي خاص بالزينة وبالملابس من مثل: غرور الأنوثة الذي يسيل مع الأنامل، والغنج المتبوع بشيء من التمتمة وشعور الأنثى الضعيفة أمام رجل قوي يدللها، والسيجارة التي تتكسر بأنوثة ورقة بين الأصابع، وكذلك المعجم الخاص بأدوات الزينة والألوان التي تتناسب مع بعضها بعضاً والأحذية بكعوب عالية تعيق المسير السريع أو الركض والإغراء، والإغواء حيث تشعر المرأة بتحقق أنوثتها حين تحس بأنها مغرية، كما لم تغفل هذه الروايات السمات الأرستقراطية الخاصة بمعاملة النساء في المحافل والتجمعات الراقية مثل: حمل المعطف والاهتمام الزائد بالمرأة، وكأن الذات الأنثوية وما تمر به من خبرات وتجارب مؤلمة أو مفرحة هي محور الرواية، وكأنهن قدمن الجوانب غير الأساسية في الاهتمام بالشرط النسوي، بعيداً عن الإشكالات الحقيقية التي تواجه النساء في المجتمع، فمثل هذه القضايا هي هامش في الاهتمامات ذات الأولوية، وبالطبع فإن تناول قضايا المرأة بأبعاد معرفية مدروسة مسألة ذات علاقة بنضج التجربة الحياتية والفنية معاً.

٣- الكتابة من منطلقات دفاعية وسعي حثيث لمركزة قضية الأنوثة بموازاة الذكورة وبصورة تشي بالتمرد والخروج عن المألوف الاجتماعي دون اعتبار لسياق اجتماعي وتاريخي يأخذ مواقع الإنتاج والفاعلية المجتمعية بعين الاعتبار، وكأنها

أيديولوجية أنثوية متسمة بالعنف في مواجهة الأيديولوجية الذكورية المركزية المتسمة بالهيمنة، وكانت محاولات تفكيك ونقض هذه الأيديولوجية تبدو استجابة لموجه خارجي يشي بالانسلاخ المعلن أكثر من كونه ينطلق من حالة اجتماعية واقتصادية محلية وذات خصوصية في سياق القضية الوطنية والاجتماعية، والتي تميزت بوجود ثقافة فكرية جديدة سواء انبعثت من الموروث أم جاءت بموجه غربي يتفاعل معها، وتنتج تراكمها المعرفي والفكري الذي يسمى بالأيديولوجيم الروائي المحتمل لتقاطع أنظمة معرفية في النصوص الروائية تجعل من المتون حاملات لأبعاد معرفية تتبنى قضايا الإنسان سواء أكان رجلاً أم امرأة في تفاعلاتها وجدلها بالخاص والعام، وخاصة فيما يتعلق بالسؤال الذي كان مغيباً بوصفه مسيجاً بالتابو والذي يطرح الجسد رمزاً لشرف العائلة والقبيلة، وأي خلخلة في هذا الرمز ستهدد بالفوضى الاجتماعية، وتصادر الأمن الأسري والعائلي والمجتمعي، وكانت تجربة الجسد تقدم من خلال انتهاكه من قبل الرجل في صورة من صور الاغتصاب حتى في العلاقات الزوجية المشروعة، وهذا ما دفع النقاد لمهاجمة روايات هذه المرحلة واعتبار مثل هذا الأدب مشيناً.

٤- وعلى الصعيد الفني فقد كان شكل الرسائل والمذكرات الذي وسم روايات هذه المرحلة دافعاً للإعلاء من شأن الخيال والعاطفة والحزن والتهويمات على حساب الواقع الذي بدا نائياً في تمثلاته الروائية لغة ومحتوى، فاللغة عاطفية انفعالية غير مشتغل عليها بعناية مما أدى إلى التماهي بين لغة وفكر الكاتبة والبطلة، بسيادة الصوت الواحد، والشخصية البطلة الواحدة التي تتكرر سماتها ولغتها وآراؤها وفذلكاتها الخاصة بأفكارها، وخاصة فيما يتعلق بالأنثوي مادة ومعنى، وهذا ما جعل روايات هذه المرحلة أقرب إلى السيرة الذاتية التي تجعل تنوع وغنى الواقع الذي سيصبح واقعاً فنياً روائياً متخيلاً رهن رغبتها، تؤثر البطلة فيه بفرديتها أكثر مما يؤثر فيها برسوخه وجمعيته، حيث تكرس منظور الكاتبة أكثر مما تكرست الشخصية التخييلية التي تتولى عملية القصِّ مما قلل من المسافة التي تفصل ما بين الروائي والراوي وجعل المنظور الروائي منتمياً إلى الروائية بالمشاركة في توجيه الأحداث وصنعها.

٥- لقد انمازت روايات هذه المرحلة من التأسيس الروائي النسوي بالسرد الخطي المتتابع على صعيد الزمن وكانت تقنية الاسترجاع هي التقنية الغالبة بالإضافة إلى السرد المشهدي الوصفي والذي اتسم بالتراتب والبطء وعدم وجود نقلات تصعّد الحبكة أو تضعها على محكات تستوجب التنويع في التقنيات السردية حيث أمكن رؤية الرواية وفقاً لتسلسل زمني فعلي وترتيب سببي لحوادثها، بل إن تقسيم بعض الروايات إلى أقسام أولى وثانية لم يكن له من المبرر الفني فلم ينقطع السير التراتبي التصاعدي للسرد كما في رواية ليلى بعلبكي "أنا أحيا" ورواية كوليت خوري "أيام معه"، ولم تختلف ضمائر السرد أو تتغير منظوراته ولم يحدث القطع الزماني أو المكاني لقسم على الآخر مع تميز هذه الروايات بإيقاع زمني بطيء يعتمد الاسترجاع بواسطة الذاكرة مما جعل هذا الاسترجاع مقدماً بمنظور الشخصية المهيمنة المتماهية بالكاتبة وأفكارها كما هي شخصية لينا فياض في رواية " أنا أحيا "، فكثرت المنولوجات الملائم لها شكل الرسالة مثلاً والتي تسهل من إعمال تقنية الاسترجاع بالاعتماد على التذكر وهي التقنية الرئيسة لرواية ليلة واحدة، ومحصلة القول أن لعبة السرد لم تكن هاجساً لدى الروائيات في تلك المرحلة وهذا مما سيدرس باستفاضة في فصل الدراسة الفنية بحول الله.

الفصل الثاني
اشكاليات الرواية النسوية العربية
ثيمات أساسية

٢-١ جدل التحرر بين الخاص والعام

الجسد على حدّي المقدس والمدنس

إن ما اصطلحنا على تسميته بمرحلة التأسيس في الرواية النسوية العربية قد قصرت في نماذجها المتعددة عن تلمس قضايا ومشكلات المرأه العربية في الواقع الموضوعي لصالح تجارب روائية فردية تعلن التمرد على السائد دون أن تجترح أفقاً لبدائل على المستوى الجمالي المحض، وعلى المستويات الدلالية الأخرى التي تعبر عنها الروايات باللغة، في حين تحيل اللغة في هذه الحالة على ظواهر ومعطيات حياتية وحضارية ليست من جنس اللغة، ولكنها تتماس مع وجود الفئات الاجتماعية التي تتلمس طريقها لصياغة وعي جمعي يساند الواقع الموضوعي المعيش ويطرح رؤى متضمنة في الأدب لا تتجاهل مشكلاته من زاوية العلاقة الجدلية بين الوعي الخاص الذاتي والوعي الموضوعي.

إنّ افتراض وعي مكافئ في الروايات يتلمس الاشكاليات الأساسية في واقع المرأة العربية لم يكن بمتحصل في تلك الروايات، حيث ضجت تلك الروايات بما تبيناه في الحديث عن التأسيس لرواية نسوية عربية من جنوح التعبير عن تجارب فردية تنشد الحرية والتحرر في اطار من الوجودية المضخمة، والتي تدور في فضاء تنظيراتها شخصيات نسائية محورية معنية بهمومها الخاصة، هموم الحب والزواج والبحث عن رجل يحتمى به، ويكفي البطلات مؤونة البحث عن اشكال مرضية للعيش، وعبر بناء نفسي نرجسي يجعل البطلات شخصيات إشكالية تعارض المجتمع والقيم السائدة وتنتقدها بشدة.

إن هذه الشخصية الروائية المبتدعة ضمن هذه المواضعة الروائية لم تكن بقادرة على الإستقلال عن الكاتبة ذاتها مما أدى إلى تماهي لغة الكاتبة بلغة الشخصية الرئيسة وإلى سيادة صوت واحد في الفضاء الروائي أدى تصدره الفضاء الروائي إلى

رتابة الايقاع الروائي، وإلى الثرثرة والتكرار والاستطراد عبر لغة مبالغات رومانسية أضعفت لغة اليومي المعيش بكل حميميته وبوحه[١] لصالح بطلة إشكالية تركز علـى تحليل حياتها الجوانية مبرزة سلبيتها ومبرزة أيضاً وعيها المتمـرد الـذي يتجـاوز منظومة الأعراف والتقاليد. وإذا ما افترضنا أن على الروائي أن يجاوز وعي أبطاله، فإن هذه المجاوزة هي المجال الذي ينشأ عنه من الناحية الجمالية الإبداع القصـصي. ففي جماليات لوكاتش ما يؤكد أن تولد أي شكل أدبي وفني عظيم عمومـاً هـو مـن حاجاتنا الى التعبير عن مضمون جوهري، بوصف أن الرواية هي قصة بحث متفسخ عن قيم أصيلة بطريقة متفسخة في مجتمع متفسخ، هذا البحث المتفسخ الـذي أسـماه لوكاتش "بحث ممسوس" وأسماه جينت: بحث أعمى"عن قيم أصيلة في عالم منحط هو بحث عن علل الانحطاط وقيمة وعن عِلل التقدم وقيمه أيضاً، والقيم المعنية هي التـي تنتظم عالم الرواية باعتباره كلاً ذا دلالة، ووفقاً لصيغة ضمنية ودون أن يكـون لهـا وجود علني في الرواية[٢] فذلك أنها تمضي في عملها دون أن يقال أن هذه قيم ملزمة لكل رواية، وهي لا توجد إلا بشكل مجرد ومفهومي في وعي الروائي حيـث تتخـذ طابعاً أخلاقياً من كونها قيماً لا توجد مجموعة اجتماعية ما، تدافع عنها بشكل فعّـال، ففي مجتمع يحكمه السوق يكون الفنان فرداً اشكالياً وهـذا يعنـي أنـه فـرد منتقـد ومعارض للمجتمع[٣]، فالقيم كمبنى ايديولوجي في الرواية تسير في مجراها الطبيعـي دون أن تفرض أو تلزم على وجه التعيين.

إن مرحلة التأسيس هذه والتي يشار إليها بامتداد فعلي ما بين عـام ١٩٤٩م–١٩٧٤م والتي توسم عادة بالفردية في المعالجة الروائية، وبارتباك اللغـة وارتبـاك المبنى الحكائي في الروايـات، وبسيطرة الهموم الخاصة على شخصوصها يـدحض من قبل دراسات أخرى ترى أن الرواية النسوية العربية وخاصة في الروايات التـي تمتد ما بين ١٩٦٠م–١٩٦٧م قد اهتمت بقضايا الأمـة، وأنهـا كروايـات لمرحلـة التأسيس قد حكمت بمفهوم تحرير المرأة بموازاة جهود الإصلاح السياسي الحقيقـي،

---

(١) تنظر: ماجدة حمود، الخطاب القصصي النسوي: ٤٨؛ ٤٩.

(٢) ينظر: لوسيان جولدمان، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، ترجمة خيري دومـة، فـصـول، م١٢، ع٢، صيف ١٩٩٣: ٣٥؛ ٣٧.

(٣) نفسه: ٣٥.

حيث حكم موقف الرجال تجاه النساء بمواقفهم تجاه القضايا الوطنية الهامة، وتم من خلالها تسليط النظر والضوء على المظاهر المشوهة والمشوشة للحياة الثقافية في العالم العربي، وعبر الكم الروائي التأسيسي هذا فإن الروائيات لا يتمتعن برؤيا ثاقبة فحسب، بل يختلفن مع الأنظمة الاجتماعية والسياسية، ويبدو اهتمامهن بالقضايا الوطنية واضحاً، ولكن نهجهن السياسي استند إلى حقيقة أن الشخصي هو سياسي في النهاية[١].

ومهما يكن من أمر فإننا لا نستطيع أن نغفل وضمن السياق التاريخي لتلك المرحلة التطورات الاجتماعية التي وفرت حرية التعبير عن عواطف جديدة، وعن حب حضري مديني، بعد أن كان الحب عند القدامى يحمل مسحة متصحرة، تلك التطورات الاجتماعية التي شهدها مطلع القرن العشرين حققت للمرأة العربية حضوراً في الحياة بعد أن حجبتها فترات ظلامية، فجاءت كتابة مرحلة الستينات في كتابة المرأة متحدية ومنفحتة، بل مهاجمة لأكبر المواقع التي انطلق منها تابو الكتابة وهو الجنس[٢].

وتعد الدراسات النقدية أن تجربة الكاتبة غادة السمان تقدم عادة كأمثولة لنوع الكتابة الأنثوية المتحدية التي لم تهادن في معركة صممت على أن تربحها، وتتفوق فيها على الرجال أنفسهم، وأدت إلى تراجع الطعون بحق كتابة المرأة، تلك الطعون التي عانت منها كاتبات مرحلة التأسيس كباحثة البادية ملك حفني ناصف أوعائشة التيمورية ومي زيادة وهي طعون في أدبية أدب كل منهنَّ[٣]، مجترحة في تجربتها الإبداعية تجربة جديدة، ولغة جديدة توازي ما يمكن أن نطلق عليه حضور المرأة الجديدة في المجتمعات العربية، والتي ابتدأت بالتصدي الفعلي لإشكاليات كتابتها وخاصة ما يتعلق بالجسد.

---

(١) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٣٥.

(٢) تنظر: فاطمة المحسن، الأنوثة والرومانس في الكتابة النسائية من غادة السمان حتى أحلام مستغانمي: ٣.

(٣) نفسه: ٢؛ ٣.

وتعتبر رواية "بيروت ٧٥" أول روايات غادة السمان والتي صدرت في العام نفسه ١٩٧٥م[١] في طبعتها الأولى من أهم نماذج الكتابة الجديدة المتصدية لمشكلات المرأة، وقد اتخذت هذه الرواية طابع القصص القصيرة المنفرطة التي يجمعها خيط موضوع مشترك تتكامل حبكاته التي تؤلف مجموع العمل، في حين أن كل قصة من هذه القصص مكتفية ومستقلة لا تتداخل مع غيرها أو تتفاعل، وتجد حلّ حبكتها تباعاً[٢]، ومنتهية بتقنية نصية رقمتها الكاتبة كوابيس متتالية ومتتابعة، أعادت بواسطتها ربط القصص والشخوص إلى جو الرواية العام، ممهدة بذلك لتوظيف أكثر تحديداً لهذه التقنية في روايتها التالية كوابيس بيروت الصادرة عام ١٩٧٦م .

ورواية "بيروت ٧٥" من أوائل الروايات النسوية التي دفعت بإشكاليات وقضايا المرأة إلى واجهة الحضور دون أن يعني ذلك أن قضاياها مستقلة أو متنوعة عن منظومة القضايا التي تواجه الإنسان العربي في تلك المرحلة من صياغة مشروعاته التحررية والنهضوية، وهي وإن كانت جانحة نحو تصويركمّ الضياع الإنساني في واقع بؤس مادي تصويراً رومانسياً، إذ أن مشكلة الإغتراب ليست إلا ثيمة أساسية من شيمات كتابة غادة السمّان، ولكنها وفي هذه الرواية حاولت أن توظف الرومانس لصالح واقع انساني موضوعي يطحن الفرد ويستغله حتى التشوية، وكأن الضياع الذي كان يعانيه أبطال هذه الرواية يبحث عن مرفأ جديد يبدأ منه من جديد، وفي هذه الحالة فأن مذاهب الفكر الفردي المتعددة تغرب عن واقع الملايين وتجعل هؤلاء الشخوص في حالة انفصام عن الموضوعات والأشياء والبشر، فثمة اغتراب وضياعات فكرية وحضارية ونفسية وجنسية تبحث عن متنفس لها ولا تجد إلا المدينة شريكة في جريمة الضياع هذه بكل من فيها، تصبح المدينة جهنمية طاحنة[٣].

تبدأ الرواية مع رحلة سيارة أجرة سوداء قديمة تشبه عربات نقل الموتى بسائق صامت ومحايد مثل ملك الموت، من دمشق إلى بيروت، في المقعد الأمامي تجلس ياسمينة المعلمة الدمشقية الجميلة الباحثة عن فسحة من الأمل والعمل في بيروت،

---

(١) تنظر: غادة السمان، بيروت ٧٥، منشورات غادة السمان، ط٤، ١٩٨٣م.

(٢) ينظر: عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة: ١٠٧.

(٣) نفسه: ٦٨.

وفرح الدوماني المسافر أيضاً إلى بيروت بحثاً عن المجد والشهرة والمال، وفي حين تجلس في المقعد الخلفي ثلاث نساء متشحات بالسواد الكامل، وهنّ يولــولن ويبكــين بأصوات خافتة، بما يشير إلى بكاء لميت عزيز عليهن قضى نحبه، وهنّ يندبنه فــي مشهد نواحّ معتاد ولكن يتحول منذ الوهلة الأول إلى مشهد " منحوت من لعنة اغريقية قديمة تنذر بالموت، وبَشِرٍ تنبأ به فرح، ورأى فيه ذهاباً إلى الموت مترافقاً بعّرافــات القدر يبكينه ويندبنه، وهكذا ومن رفقة السيارة والمنولوجات الداخلية لكل بطــل مــن هؤلاء الركاب الخمسة نتعرف على حكاية كل منهم[1] وعلى طموحاتهم من السفر إلى بيروت، وأحلامهم بالثراء والشهرة، وكل واحد منهم مشغول بنفسه وأحلامه .

وفي بيروت يكتشفون أنها مدينة جهنميــة وأن الأضــواء المشعــشعة التــي استقبلتهم بها ما هي إلا أضواء تغطي حجم الزيف والاستغلال الذي يعيش فيه ســكان بيروت، هذا الخداع والزيف يدفع " فرح " الطامح لمجد الحرية والابداع ممثلاً بالغناء أن يحسّ شيئاً ما في وجهه يدعو ناس بيروت إلى اضطهاده، عبــر شــعور ممــضٍ بالدونية والضياع "شيء ما في وجهي يدعو الناس إلى اضطهادي، شيء ما يشد إلــيّ الرجال الأقوياء كي يمارسوا سلطتهم عليّ، أبي ذلك القــروي القــوي، كــان دومــاً يتلاعب بقدري"[2] ،والاضطهاد في التراتب العــائلي ممــثلاً بــسلطة الأب الحاميــة والقامعة معاً يقود إلى اضطهاد مجتمعي متراتب أيضاً وجده فرح في ابن خالة البيــك "نيشان" الذي سيصبّه صبّاً في القالب المناسب، في قالب من ذهب، يعني الحرية فــي شراء الاسطوانات والسفر، وامتلاك نساء المجتمع المخملي الساعيات إلى النــزوات المترفة، يلخص فرح جوهر علاقته بمتنفذي هذا المجتمع بقوله "أنا بالنسبة إليه نزوة، وهو بالنسبة إلي فاتحة عمري كله"[3] يقع فرح ضحية نيشان الذي يتبدى لــه شــذوذه حين أسلم نفسه له، "ولكن شيئاً في داخلي كان يتكسر، يتكسر، وأحسست بأنني لم أعد أملك نفسي، لقد بعتها إلى الأبد .. إلى الشيطان"[4]. استلبت رجولته وعــوض عنهــا

(١) ينظر: نزيه أبو نضال، غادة السمان، بيروت ٧٥، الدستور الأردنية، ١٩٩٦/٨/٩: ٢.

(٢) غادة السمان، بيروت، ٧٥: ١٩.

(٣) نفسه: ٣٩.

(٤) نفسه: ٦٤.

بلقب مطرب الرجولة سائراً في الطريق الذي أفضى به في النهاية إلى الجنون والسير في الجنازات في توهم مرمز بكون الجنازة جنازته هو.

وفي القاع الاجتماعي لبيروت ثمة أناس يعيشون ولا يجدون قوت يومهم، مهنة الصيد المرتهنة هي الأخرى بجبروت رأس المال والتجارات الحرة، أبو مصطفى والحلم بمصباح علاء الدين سيخرج له من البحر ليحل به مشكلاته المعاشية المستعصية مواظباً على الصيد بطرق بدائية لعدم توفر بدائل متمكنة، فيقع هو ذاته ضحية الوسائل البدائية " صرخ أبو مصطفى : الديناميت ممنوع، أنه يبيد صغار السمك ونبقى في العام المقبل بلا رزق، ردّ صوت غاضب من المركب الآخر " ممنوع علينا، ومسموح به لسوانا ... نريد أن نأكل، الأولاد جاعوا"[(١)]، وليظل هذا الرجل صياد الوهم، صياد الجني القوي، المطاع الذي لا ترد له رغبة، صياد الفانوس السحري[(٢)]،إنها مناهضة منظومة قيمية مجتمعية تطحن الفقراء بالفقر والجهل والعيش ضمن شروط حياة مهينة في سبيل الكشف عن إمكانات مستقبلية قد يلدها هذا الواقع ليتمرد على مواضعات اجتماعية واقتصادية راهنة مرفوضة على مستوى الفكر والممارسة، يتطلع إلى تقويضها وتفكيكها لصالح تجربة الحياة الإنسانية المعيشة في الواقع الموضوعي.

منذ الصفحات الأولى للرواية يحضر الجسد المسيج بالتابو، يعلن حضوره في الرواية منذ أن جلس فرح إلى مقعد السيارة الأمامي التي ستنقله إلى بيروت حيث أحلام الشهرة والمال والمجد حين أحس بجسده يرتعش لاسم بيروت، كما لو كان الاسم جسداً لامرأة عارية ويلتصق به، في حين أنه يلتصق بجسد الراكبة إلى جانبه، يتعاظم إحساسه بجسدها وخاصة حوضها الذي يمسّه عند الخاصرة ويدفعه لتأملها جيداً، ليجد أنها بيضاء جداً، ممتلئة جداً، سوداء العينين جداً كأكثر الدمشقيات[(٣)]، يفكر بالتقرب منها، بل ويفكر بالزواج منها والعودة إلى دمشق والعيش فيها كما يعيش معظم الناس، ولكن حلم الشهرة والمال والثراء يطغى على حلم آني موضوعي يلغي

---

(١) نفسه: ٣٣.

(٢) نفسه: ٣٩.

(٣) تنظر: غادة السمان، بيروت، ٧٥: ٥؛ ٨.

مشروعه الأمل الذي يسافر من أجله فيصرف النظر عنه[1]، يصبح الجسد علامة بعلاقة رمزية محملة بدوافع لا شعورية، تتكون رمزيتها من نتاج اجتماعي متراكم للعلاقة بالآخر، لتعين الآخر من خلال الوجود الجسدي العياني وخطابه المتأسس من تقيدات موضوعية وتاريخية بنتها الاختلافات البيولوجية بما فيها الجنسية والبنى العينية والتاريخية للعائلة البشرية، وكأن هذه العلامة بامتدادها السيميائي قد اكتشفت للتو[2].

يحضر الجسد وضمن العلاقة الرمزية السيميائية بكونه رؤيا وكياناً، ينطلق في تصوراته المجتمعية من كونه فردياً وجمعياً ويتخذ شكل السلطوي التعنتي في حالة اقترانه بالرمزية الاجتماعية المكرهة بقانون أبوي رمزي[3]، من هنا جاء الإفصاح عن رؤياه من خلال فعل الخروج والسفر إلى مكان يفترض أن تُقل فيه التقيدات الرمزية المعتادة لعلاقة الإنسان بجسده في محيطه الاجتماعي المحكوم بعلاقات رمزية محددة لمنظومة قيمية تعطي للأشياء مدياتها المحتملة، والتي قد تضيق أمام فتاة حسناء ومثقفة وتكتب الشعر وشاب موهوب بصوت جميل، الحرية الفردية المفعمة بالآمال هاجس فرح وياسمينة المترافقين إلى مدينة الأحلام والشهرة بيروت، وهذه الحرية يتجاوزها الرضا بالواقع المعيشي والسير قدماً نحو واقع في طريقه للاستكشاف كمحطة أولى للخروج من الراهن الذي يعني أن فرح لو تزوج ياسمينة فسيظل يراوح مكانه، وأنها كامرأة جميلة مثيرة، ستسمن بالزواج، ستفوح منها رائحة الطبخ والشتائم، في حين أن جلّ ما سيصل إليه هو أن يكون مديراً لبقية الموظفين سيشيخ وإياها، وسيكون فراشهم الضجر والقناعة وصراخ الأولاد لا ...[4].

في حين أن ياسمينة وهي في طريقها إلى حريتها تشعر بأنها غابة، والموسيقى رياح تتخللها، وتهز أشجارها وأغصانها وتطلق صياح عصافيرها .. الموسيقى تحرك

---

(١) نفسه: ٨.

(٢) ينظر: ج، هيو، سلفرمان، نصيّات بين الهرموفطيقيا والتكفيكية: ٢٢٧.

(٣) نفسه: ٢٢٨؛ وينظر أنثروبولجيا الجسد والحداثة، دافيد لربروتون، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩٣: ٥.

(٤) تنظر: غادة السمان، بيروت، ٧٥: ٨.

فيها دائماً مخزوناً خفياً من العواطف الغامضة، تشعر بأنها عاشقة لا تحـــب شخـــصاً بالذات، ولكنها دوماً في حالة عشق، تشعر بأنها عاشـــقة علـــى اســـتعداد لأن تحـــب وتلتهب وتتعذب وتُنْسى دون أن يدري الحبيب عنهـــا شيئـــــــاً(١)، تعطّـــش الجـــسد والنفس، الحرمان مقابل الاستعداد الدائم لحالة عشق مملؤة بالعواطف الغامضة، إنهـــا طاقة "اللبيدو" التي تجعل العقل في بحث دائب عن أساليب حياتية متوافقة مع ما تمليه الطبيعة، وجاعلة العقل في انسجام مع الجسد، مبعدة سيطرة النرجسية التي تقود إلـــى رؤية مشوهة للإنسان، ولحياته في حالة أن تسيطر بهاجس الذات(٢).

تكتشف ياسمينة جسدها يوم تتعرى في يخت الثري نمـــر الـــسكاكيني، تـــوقظ الشمس جسدها، واللمسات وصوت اصطخاب الأمواج، ورائحة الملح واهتزاز اليخت في قلب البحـــر، والويسكي الذي لم تذقه من قبل، والسماء الزرقاء الـــشاسعة التـــي تفيض رضى وهدوءً كأنما تبارك لحظات اكتشافها لجسدها وذلك الإحساس الـــصاعق المفترس حين تعرت ياسمينة تماماً للمرة الأولى في حياتها تحت الشمس، وهـــي مـــع الثري نمر في يخته تحس بأنهما يعيشان أسطورة الخلق الأولى(٣)، الجـــسد الحاضـــر يتجسد في لحظات اكتشاف ياسمينة له، حيث تساهم الشمس والسماء الزرقاء الهادئـــة وأمواج البحر والشراب الذي سيبعد الطاقة الرقابية في وعيها على جسدها، في لحظة الوعي تلك، تتجسد رؤيا الجسد عبر محددات ملموسة ذات صلات بالكثافة والامـــتلاء وعنف اللون وجمال الصورة، يصبح رؤيا ملموسة حاضرة في لحظة الوعي بهـــا(٤) يغادر الجسد أفق المحاذير والتابوهات الاجتماعية إلى أفق التمرد الذي لا يحدّه حدود، صرخات التحذير، وصيحات التحذير من الإثم الذي سيقع تخرج من الجسد في تلـــك اللحظة، صيحات المحذرين وصيحات الأم تخرج من جسد ياسمينة في تلك اللحظـــة،

---

(١) تنظر: غادة السمان، بيروت ٧٥: ٨.

(٢) جوزيف كامبل، قوة الأسطورة، ترجمة حسن صقر، ميساء صقر، دار الكلمة للنشر والتوزيـــع، ط١، سوريا، ١٩٩٩: ١٠٦؛ ٢٦٤.

(٣) تنظر: غادة السمان، بيروت، ٧٥: ٨.

(٤) ينظر: حمدي الزنكري، الجسد ومسخه في الفكر العربي الإسلامي، حوليّات الجامعة التونسية، ع٣٩، ١٩٩٥: ٧١.

ذلك أنها مسكونة بهم وبصيحاتهم، فكلماتهم عقارب تغطي جسدها وتلسعه، ووصاياهم كائنات أسطورية كديدان المقابر تركض فوق جسدها تأكله وتطفئ رغباته.

ولكن جدل الحاضر بكل رغباته المتاحة ينتصر على الصورة الآتية من بعد، ليحل محله تساؤلها : كيف تركت جسدها طيلة تلك الأعوام دون أن تكتشفه، كيف حملته طيلة هذه السنين كعبء، كجثة مجتنبة التجربة دائماً، جسدها الثمين تكتشفه لأول مرة كعالم من اللذات، ولو لم تأت إلى بيروت لظلت إلى الأبد تجهل كيف تستطيع أن تشتعل وأن تنتفض(١)، تضع جسدها في لجة الحرية الفردية غير المحدودة بسقف محتفية باكتشافها لهذا الجسد الذي غيبته طويلاً خاضعاً لسلطات المجتمع ابتداءً من مؤسسة الأسرة وانتهاءً بالآخرين، وها هي تعلن تحرره.

ولكن الكاتبة وبطريقة إقحامية تخرج جسد ياسمينة من إطار التجربة الفردية التي تعيشها في يخت الثري نمر إلى إطار تعميمي بدا وكأنه مقحم في النص في سبيل إضفاء نوع من الشرعية الأخلاقية المجتمعية على إرتماء ياسمينة تحت أقدام نمر الذي بات يتعامل مع جسدها وباعتياد الأشياء كسلعة مدفوعة الثمن: "في دمي شهوات النساء العربيات المسجونات على طول أكثر من ألف عام، ادمنته، لم يعد في وسعي إلا أن أمارس الجنس كجزء من وجودي، لقد هزمت أمامه، وصار هو وجودي كله، لقد نسوا حين حبسوني في قمقم التقاليد أنهم بذلك يجردونني من مقاومتي، هو لن يفهم أنني لست مومساً، ولكن جوعي لجسده عمره أكثر من ألف عام، لماذا لا صدفة لي أحتمي بها كسلحفاتي ، إني وحيدة وهشّة"(٢).

إن ياسمينة تحاول أن تجعل من قضيتها في تحرر جسدها تحرراً فردياً نموذجاً للمرأة العربية التي يسيج جسدها بالتابو التحريمي والذي يحدد ويقنن العلاقة التجاسدية مع الآخر، وهي تدرك أن الرجل الذي قاسمها هذا التحرر الفردي ذاته وهو الثري نمر سيبدأ برفض جسدها على هذه الشاكلة من العري والوضوح، سيرفض عريها، وسيعلن لها ذلك في أكثر من موقف ولأكثر من مرة، ففي المرة الأولى وهي تتجول

---

(١) تنظر: غادة السمان، بيروت ٧٥: ١٤.

(٢) غادة السمان، بيروت: ٧٥؛ ٣٧.

عارية في اليخت كان يتأمل جسدها الأبيض الشديد الامتلاء وهو يتحرك بين الوسائد المخملية والرياش، قال لها بحنان مفتعل بارد: "ارتدي ثيابك، الطقس بارد في الليل وقد بدأ الخريف"(١)، وهي تدرك بوعيها أن عينيه ترفضان عريها، لذلك تخرج إلى سطح اليخت، لتنفجر في بكاء خافت، شاعرة أن خيطاً من الموت قد تسلل إلى ما يدور بينهما، خيط من الصدأ نبت على الشفاه وعلى جسدها، وصارت تحس لقبلاته طعم الصدأ في فمها، وهي تعرف بحدس الأنثى الذي لا يخطئ أن شيئاً ما قد انتهى.

ولكنها ما زالت تحبه، "حبي العظيم لجسده منعني دوماً من مجرد رؤيته بوضوح"(٢) تحسّ بأنها وحيدة في مواجهة نمر، ومواجهة مؤسسة الذكورة في مجتمعات إن لم تكن تمتلك المرأة حصانة لذاتها كأصداف السلحفاة فستنتهي النهاية المفجعة التي تحكم على مسيرة تحررها الجسدي الفردي بالفشل المريع، وفجيعة الموت والاندثار، تجد نفسها رغم كونها امرأة مسالمة متعطشة للسلام وللتجانس والحب والحرية امرأة ساذجة وسهلة الانخداع(٣).

وتحاول ياسمينة عولمة كمال وحرية جسدها ورؤيتها له كطريق لخلاصها من كل مشكلاتها ومن كل طموحاتها، وهي القادمة من دمشق إلى بيروت بحثاً عن المستقبل الباهر لتنتهي في أول محطة اختبار للجسد خاضعة خضوعاً تاماً لإرادة الرجل، مقدمة جسدها مقابل الحصول على الربح المادي ونوال المتعة الجسدية، وهذه معطيات مجتمعية في جدل الخاص بالعام تعني أن الرجل عندما تتاح له فرصة تكريس عبودية المرأة ومعاملتها إما كدمية وإما كبضاعة، وذلك بتواطئ الرضا أو الإذعان، فإنه يفعل ذلك، وما هذا إلا نمط من أنماط ممارسة البغاء حيث يغيّب وعيها ويزيف لتكتشف في لحظة وعي دامية أن خلاصها لم يكن بسبب من حريتها في ممارسة الجنس، بل من احترامها لجسدها والضنِّ به من أن يهان أو يستهان به، وأن

---

(١) نفسه: ٣٧.

(٢) نفسه: ٣٨.

(٣) تنظر: ايفلين عقّاد، الكتابة لسبر أغوار التجربة، باحثات، ع٢، ١٩٩٥: ١٠٧ وهي مقالة مكتوبة باللغة الإنجليزية.

يذل ويبتذل بالعرض والطلب وبالبيع والشراء، وأن مثل هذا الواقع لا يبرئ النساء من المشاركة بالفعل الخطأ تواطئاً بالرغبة والرهبة(١).

وتحاول ياسمينة أن تتسلح بوعيها وحضور جسدها في مواجهة الثـري نمـر كيما تخرج من إطار هذه العلاقة القائمة على استغلال جسدها بالزواج، مقدمـة لـه التنازلات المجتمعية في سبيل إقناعه، فهي تحبه وتخلص له وتمنحه كل شيء، وكانت عذراء يوم امتلكها، ولم تعرف رجلاً سواه، وأنها ليست مومساً تبيع المتعـة، تـراهن على قدرتها على إسعاده، بل وتشعر نحوه بالامتنان بعد أن حولها من سـهل جليـدي إلى حقل من الألغام، ما زالت تقدم التنازلات وتسترضيه كلما تـشاجـرا، "وهـي لا تملك إلا أن تسترضيه، وتعرف أنه يهملها أحياناً ريثما يغزو أخرى يستعرضها أمـام أصدقائه ولو لليلة واحدة، ولكنه دوماً يعود إليها، لأن لا أحد يحبه كما تحبـه، ولأنـه ليس في العالم امرأة تمتص رحيقه بالشهية التي تمتصها هي"(٢).

هي تعلم أن رهانها في المحافظة عليه هو جسدها، لذلك تحاول في لحظة مـن لحظات الوعي أن توظفه لصالح قضيتها مع نمر، ولصالح إيجاد حل مرض لعلاقتها به يضمن لها ألا تضيع من جديد، ولكن للجسد سلطة أخرى مستقلة أحياناً عن سـلطة العقل الواعي، فحين قررت محاربته بجسدها، تفلت جـسدها، وشـعرت بـه يعلـن العصيان على عقلها، وبأنه مثل جمهورية مستقلة لا يملك إلا الاتحاد به، وكان جسدها يحبه، والمطر يقرع النوافذ مهدداً، وتمسكت بصدر نمر من جديـد، تغرق، ويجرفها المطر بعيداً .. وكان نمر قد بدأ يشخر(٣) تذكره بوعود الزواج، ليرد عليهـا: "أيتهـا المجنونة، هل تصدقين أنني أستطيع أن أتزوج من امرأة أسلمتني نفسها قبل الـزواج، تحاوره لماذا لا .. ألم تقل لي مباهيـاً، إنك نصحت والدك بإدراج قـضية مـساواة المرأة بالرجل وتحررهما في بيانه الانتخابي حين يرشح نفسه للنيابة، لمـاذا لا .. أم انك تفضل أن تفعل كصديقكم نيشان الذي تتندرون عليـه باستمـرار، لأن بـرود

(١) تنظر: سلام خياط، الجسد كسلعة، النهج، ع٤١، السنة ١٠، خريف ١٩٩٥: ١٢٠.

(٢) تنظر: غادة السمان، بيروت ٧٥: ٣٨.

(٣) تنظر غادة السمان، بيروت ٧٥: ٥٣.

زوجته الفاضلة، كريمة المليونير المغترب، جعله يعلن عن تفضيله معاشرة الصبيان، .. أيتها الوقحة إخرسي"(١).

إنّ مشروعات العمل والشهرة، ذهبت أدراج الرياح حين أصبحت ياسمينة في عداد المومسات، ونمر ماض في إتمام زواج على شكل صفقة مع ابنة زعيم سياسي منافس لأبيه، لقد صارت ياسمينة في علاقتها بنمر واحتمالات انتهاء هذه العلاقة بالتحول إلى الدعارة أمام لعبة جديدة تُرسى قواعدها في المجتمع، حيث يشتري المال الجنس، والجنس يشتري المال وتُرسى قواعد اللعبة، لعبة الإنفاق مقابل الجنس، ثم لتكتمل اللعبة بالسلطة، يصبح الجسد طريدة المال ووسيلة السلطة، ثلاثية الجسد والمال والسلطة والافتراس المتبادل في حقول اللذة والاقتناء والسؤدد، تلك التي جاءت شرائع الناس تنظمها درءاً لشراسة لا تحد، لذلك تُغلب المرأة ضمن هذه المواضعة، تغلبها السلطة والمال فيسودها الرجل، تصبح مقولة المساواة، المفترضة والتكامل بين الجنسين طريقة مهذبة لنتفهم من خلالها دونية المرأة، حيث الإسراف في تكريمها والإنفاق عليها، والإسراف في إذلالها وقهرها وضياعها(٢).

ياسمينة وقد ضاعت أحلامها وبان مصيرها مهددة بالتحول إلى مومس، وحتى هذا التحول يفترض استعدادات جديدة، عليها أن تقرر إما الانتقال إلى شقة نيشان الذي سيتاجر بجسدها أو تتحول إلى امرأة تقتات بالضجر وصراخ الأطفال وشخير الزوج المتعب، عليها أن تختار نهائياً بين أن تكون عاشقة فاشلة أو مومساً ناجحة(٣)، ولتقرر العودة إلى شقة أخيها الذي يفاجئنا النص الروائي بوجوده عاملاً في بيروت، في شقة أخيها تحاول ياسمينة مراجعة ذاتها بحثاً عن أسباب ما آلت إليه من تدمير ذاتي وضياع، لنجد أن مشكلة الجسد أيضاً هي السبب الذي تراه سبباً لضياعها، وبشكل فردي، تقول : " لو عرفت رجلاً آخر قبل نمر، لو سمحوا لجسدي أن يعيش علاقات

---

(١) نفسه: ٥٠.

(٢) تنظر: أمل ديبو، المرأة في كتابة جورج خضر، باحثات، محور المرأة والكتابة، ١٩٩٥: ٢٣٦-٢٤٣.

(٣) تنظر: غادة السمان، بيروت ٧٥: ٨٥.

سوية في دمشق، هل كنت أضيع إلى هذا المدى"[١] بالطبع فإن هاجس الجسد كان ملحاً على ياسمينة وظل كذلك حتى وهي في دمشق فهي تقول أنها تعرت ذات يوم مع رجل عجز عن امتلاكها فانطلقت هاربة من بيته، ولم تره بعدها، ولم تكرر المحاولة[٢]، فهي محاصرة بهاجس التحرر الجسدي الفردي وتبدو مهيأة لذلك.

ولمّا كان الشرف سلعة يمكن أن تباع وتشترى فإن شقيقها حين يعلم أنها لا تمتلك المال لسكوته عن الشرف، يذبحها بالسكين، ويسلم نفسه للشرطة وسط إعجاب شديد من السلطات الأمنية لحرصه على شرفه وشهامته، فقد كان الثري ينفق عليها بكرم وهي تنفق على شقيقها الذي يغمض عينيه عما يدور إكراماً لنقودها[٣]، ويبدو أنها لا تمتلك ضمن مواصفاتها إمكانية النجاح في البزنس حيث قال عنها نيشان إنها مثل غانية من الدرجة العاشرة، وبدينة بعض الشيء وتجهل الأناقة، والمطلوب منها فقط أن تظهر مع نيشان ومطرب الرجولة الذي انتهك جسده هو الآخر في الأماكن العامة[٤].

ولما كان شرف الرجل بالذات يعتمد وبشكل جوهري على السلوك الأخلاقي لنساء العائلة، فإن شرف شقيق ياسمينة قد انتهك، ولم تعد قادرة على تسديد الثمن، وياسمينة لم تقدر أن تفك أسرها عن ربقة جسدها الضيقة وتتوجه نحو الرحاب الشاسعة التي تجعل كيانها كله جسداً وروحاً وعاء للمعرفة، لكل ما هو خير ونبيل، لم تجعلها الحرية الجنسية قادرة على اكتشاف ذاتها، فظلت أرضاً خصبة، ولم تكن سماءً أبداً، وزيّف وعيها، بسيطرة الآخر، الرجل الثري بماله وسلطته على إنسانيتها، ولم تمتلك نظرة شمولية رغم أنها مثقفة وشاعرة وكانت معلمة في دمشق على

---

(١) نفسه: ٨٧.

(٢) نفسه: ٨٩.

(٣) نفسه: ٨٣.

(٤) نفسه: ٧٥.

اكتشاف الصلات الوثيقة بين مشكلاتها ومشكلات مجتمعها ككل[١]، فوقعت ضحية القتل لكونها مطالبة بالعفة من جانبها، ولتصبح العفة ضمن هذا المعيار الذكوري في المجتمع الأبوي قانوناً يفرضه النظام الاجتماعي، وليس قيمة أخلاقية يتبناها المجتمع في منظومته القيمية، فلما ارتكبت ياسمينة جريمة الزنا قتلها أخوها غسلاً للعار، ودفاعاً عن الشرف المدنس[٢] مع ملاحظة أن الدنس يرتبط في هذه الحالة بالعلاقات غير المشروعة، وليس بالفعل الجنسي ذاته حيث أن المنظومة القيمية الدينية في المجتمعات العربية تنماز بأنها تضفي على الجنس معنى رفيعاً، وتحيطه بإيمانية شاعرية تزيل عنه الشعور بالإثم والخطيئة، هذا الفعل الذي ارتبط بالقدسية والخصب، نزل بمنزلة المرأة من رتبة القدسية بوصفها تملك القدرة على الإنجاب والإرضاع إلى مرتبة الحاضنة، ليصبح الرجل هو المخصب الإلهي والمرأة هي الأداة[٣]، والتي تصبح ضمن حدي هذا التصور جارية تلبي رغبات سيدها، تسقط في فخ رجل يثير فيها كل الجوع الممكن إلى عصور الرجال الأقوياء البعيدين عن التكلف، الرجال الذين .. وكما تقول الرواية – "يصفعون المرأة بيد ويحتضنونها بحنو باليد الأخرى"[٤].

ولما يطلبها سيدها تصبح شهية لكثرة شهيتها، ليست خريجة معاهد الجنس في ستوكهلم، ولكنها كما يصفها نمر "تملك حدساً مذهلاً إزاء جسد الرجل، إنها تتقن إرتشافي كجارية تدربت طويلاً في قصور السلاطين الأمويين، ربما كان ذلك في دمها، ربما كانت النساء الدمشقيات، كما يشاع عنهن، يتوارثن تلك المعرفة في دمهن"[٥]، فالعلاقات الجنسية وفي إطار المعرفة بها تبدو محكومة بعلاقة السيد

---

(١) تنظر: مي الصايغ، المرأة العربية، الواقع والتطلعات، النهج، ع٤١، السنة ١١، خريف ١٩٩٥: ١٠١؛ وتنظر: سلام خياط، الجسد كسلعة، النهج: ١٢١؛ وتنظر: سلوى بكر، أفكار حول كتابة المرأة في العالم العربي، النهج، ع٤١، السنة ١١، خريف ١٩٩٥: ١٢٦.

(٢) ينظر: وفيق عزيزي، الجنس في أدب غادة السمان، دار الطليعة، ط١، ١٩٩٤: ٦٠.

(٣) ينظر: بو علي ياسين، الثالوث المحرم، دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الكنوز الأدبية، ط٧، بيروت، ١٩٩٩: ٥٩.

(٤) غادة السمان، بيروت ٧٥: ٦٤.

(٥) نفسه: ٧٤.

بجاريته، علاقة تتماز بكونها علاقة غزو وانتهاك منطلقة من ثنائية ضـــدية محكومـــة بالذكورة والأنوثة .

وهكذا تصبح العلاقة الأحادية مفروضة على المرأة في حين أن الرجل يتمتـــع بحرية تعدد العلاقات دون أن يطاله العقاب، ومن أجل أن يحافظ على عفة المجتمـــع وعلى منظومته الاخلاقية من أن تخترق بعلاقات متعددة من قبل الرجال والنساء يـــتم لفظ شريحة اجتماعية نسوية تنبذ في العلن وتقصد في السر، هي شريحة نساء المتعة أو البغاء وفق معايير المجتمعات البرجوازية التي تـــنظم ســـوق الاتجـــار بـــالرقيق الأبيض.

ولما كانت الطاقة الجنسية هي القوة البناءة أصلاً والإيجابية الإنتاجية لما هـــو نفسي، وهي مشاركة إنسانية في الخصوبة الكونية، كونها خصوبة إلهية يرتبط فيهـــا الجنس بالمشاعر يصبح الجنس السر والخبز والخمر للمؤمنين بالحب(١)، إلاّ أن الدافع الجنسي قابل للتعديل وللتطويع وهو قابل أيضاً للتصعيد، ويمكن عكس ميوله الجزئيـــة إلى ضدها، ولكن دون إمكانية التنازل التام عن الإرضاء أو الإشباع، والطاقة التـــي تصرف في سبيل المنجزات الاجتماعية، وكذلك المنجزات التي ترضي الدافع الغذائي تنحدر من الليبيدو الذي هو القوة الدافعة للتطور النفسي لحظة أن يقـــع تحـــت تـــأثير المجتمع(٢) لقد كان الواقع الجنسي مصعّداً في رواية غادة السمان بـــسبب أن البطلـــة ياسمينة قد ربطت حريتها ابتداءً بحرية جسدها وحرية كشفه دونما تطويع أو تعـــديل، فلطالما شعرت أنّ عريّها وتفتح جسدها للشمس هو تحرر وممارسة فعلية للحرية التي حاولت عبر إشارات متناثرة ربطها بالتحرر العام وبالمساواة ولكن وعيها بالعلاقة بين الخاص والعام لم يكن ناضجاً في ذهنها كما هو غير ناضج في الواقـــع الموضـــوعي المعيش.

إنّ ياسمينة عندما عندما وضعت قدمها في السيارة المسافرة إلى بيـــروت قـــد ضاقت ذرعاً بوداع أمها، وصارت ترسل نظراتها إلى السائق كي يسارع بـــالانطلاق

---

(١) ينظر: وفيق عزيزي، الجنس في أدب غادة السمان: ٦١.

(٢) ينظر: بو علي ياسين، الثالوث المحرم: ٤٩.

بسيارته ناظرة إلى الشمس رائية فيها رمز الحرية، مخاطبة ذاتها: "آه الشمس، كم هي حارة وممتعـــة، إنها تزيدني التهاباً وشوقاً للرحيل، أحب لـــسعها فـــوق وجهـــي"(١)، تنتظر وصولها إلى بيروت شاعرة أن بيروت تنتظرها بكل بريقهـــا، بكـــل إمكانـــات الحرية فيها، بكل إمكانات الحب فيها، بكل إمكانات الشهرة فيها، وقلبها طـــائر جـــائع للتحليق تصرخ لذاتها "سأصير حرة، فراشة"(٢) منّوعة دلالة عري جسدها مـــا بـــين شعورها بالحرية "إن ذلك يملؤها بإحساس عذب بالحرية في البدايـــة"(٣) ومـــا بـــين إحساسها بأنه عُري الضياع وبأنها عارية تحت أسياخ المطر، وحيدة إلاّ مـــن حبّهـــا وضعفها مستسلمة مثل جنية تواكب نفسها إلى هلاكها .. فإنّ نمر قـــد تحـــدد موعـــد زواجه(٤)، لقد أصبحت إنسانة مستلبة مقموعة، والإنسان المقموع هو الإنسان الصالح لأغراض الطبقة المتسلطة، لأنه وفي حالة الاستلاب يصبح قادراً نفسياً على القيام بأي عمل يطلب منه حتى أقذر واشق الأعمال، لقد وقعت ضحية لاستغلال جنسي يـــسير بها باتجاه التشويه والانحراف والدعارة، ضمن معادلة أن الجنس سلطة، يقوم بتجيير الحاجات والمشاعر، يوجه الاهتمام في المجتمعات الرأســـمالية إلـــى جـــسد المـــرأة وجمالها، غوايتها، إغرائها، يتوجه .إلى نرجسيتها، إلى سلبيتها باعتبارها موضـــوعاً للجنس لا ذاتاً، في اقتصاد رأسمالي مستفيد من الجنس لدعم سلطته(٥)، وبالتالي فـــإن إحساس ياسمينة بحريتها وتحررها الفردي قد سقط وانتهى بقتلها وموتها دفاعـــاً عـــن الشرف، فهل يمكن القول بأن تحرر المجتمع أولاً كفيل بتحرر المرأة من بعد، حتـــى هذه المقولة فقد اعتبرها انغلز مقولة طوباوية لا يمكن تحقيقها فـــي وجـــود الملكيـــة الخاصة، حيث أن وضع المرأة في كل طبقة يختلف عن وضعها في طبقـــة أخـــرى، وأي تمرد يعني رد فعل مضاد، فمقولة تحرير المجتمع بتحرر المرأة رَغم أنها مقولة ليست بعيدة عن الحقيقة، مستحيلة التحقق غير متوافرة الشروط في ظل شكل مجتمعي

---

(١) غادة السمان، بيروت، ٧٥: ٦.

(٢) نفسه: ١٠.

(٣) نفسه: ٣٧.

(٤) تنظر: نفسه: ٧١.

(٥) ينظر: بو علي ياسين، الثالوث المحرم: ٩٨.

هرمي تقهر فيه كل طبقة الطبقة الأدنى منها بما في ذلك المرأة التي توضع في أدنـــى طبقة اجتماعية من هذا التشكيل المجتمعي[١]، ليكون المخرج بتبني المجتمع لإزدواجية أخلاقية وقيمية تجاه المرأة والجنس، تقوم على تقديس جنس الإنجاب، وتنجيس جــنس المتعة، بمباركة الأم ولعن العشيقة[٢].

لقد تحمست الدراسات النقدية النسائية لمثل هذه النهايات الفاجعــة للــبطلات ووجدنه موتاً محتماً، حيث يكون الموت وسيلة للهروب من المجتمع الأبوي[٣]، وانهن يقمن باحتجاج ضد نظام اجتماعي وليس كما يرى النقد الذكوري من أنهن انتهين إلى حيث بدأن، حين يكون الموت إعلاناً عن التحدي واليأس[٤]، في حــين أن دراســات أخرى اعتبرت أن مثل هذه النهاية نهاية مقحمة على يد الشقيق العامل فــي بيــروت، وأنها تقتحم القصة من خارج الخطوط الصراعية في الرواية، وهي نهاية تنقّض على القارئ من فكرة التمرد الجنسي والإنساني والحضاري ضد جرائم (الشرف الرفيــع) حيث تجمد الشقيق في حدود الرمز الفكري للتخلف ممــا غيّــب حــوافز الجريمــة ومبرراتها فبدت منقولة بشكلها الحياتي الخام المستهلك[٥]، إن الحديث في هذه النهاية سيكون حديثاً إشكالياً تدعمه روايات أخرى قيد النظر في هذه الدراسة انتهت إلى مثل هذه النهايات مما سيفصل فيه القول بإذن الله.

في رواية حنان الشيخ " حكاية زهرة"[٦] اشتغال على علاقــة تحــرر الجــسد بالتحرر العام في جدله بين الخاص والعام في صورة تمرد مستتر مارسته البطلة في مسيرة حياتية ظل إيقاع الخوف الذي يحكم خطواتها حتى النهاية مسيطراً ومــصادراً لحظات الاطمئنان التي كانت زهرة تقنع نفسها بها للخــروج مــن مــأزق الخــوف

---

(١) تنظر: شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي: ٤٠؛ ٤١؛ وينظــر فريــدريش انجلــز، أصــل العائلــة، مختارات، م٣، دار التقدم، موسكو، ١٩٧٠: ١٣٠.

(٢) ينظر: بو علي ياسين، الثالوث المحرم: ٥٩.

(٣) تنظر: شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي: ٤٠.

(٤) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ٨٦.

(٥) ينظر: عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة: ١١٣.

(٦) تنظر: حنان الشيخ، حكاية زهرة، دار الآداب، ط٤، ١٩٨٣م.

والشعور بالضياع الذي حكم حياتها منذ مرحلة الطفولة المبكرة، وهي رواية تبرز المسكوت عنه فيما يتعلق بحياة النساء في الشرق من خلال حياتها ومسير هذه الحياة في أسرة شيعية لبنانية من الجنوب تسكن بيروت وتعايش الحرب اللبنانية التي انتهت أحداث الرواية قبل أن تنتهي.

من اللافت للنظر أن هذه الرواية قد اعتبرت رواية سياسية ورواية تصور الحرب اللبنانية وبشاعة تلك الحرب التي صادرت من الناس أمانهم وحياتهم ودمرت البنى التحتية في مدنهم وقراهم وتميزت بوجود ظاهرة القناص الذي يعتلي سطح عمارة ليمتهن رمي الناس بالرصاص لمجرد مصادفة مرورهم من المكان، ووقوعهم تحت مرمى فوهة بندقيته، وهذه وجهة نظر على وجاهتها تحتاج إلى تحليل، إذ أن الحرب فيها شكلت مخرجاً لأزمة ضياع البطلة عبر جدلية الصراع بين الخاص والعام حينما وصلت لطريق مسدود في أزمتها النفسية وهي رواية نفسية بالدرجة الأولى إذا ما افترضنا أن الرواية النفسية هي الرواية التي تهتم قبل كل شيء بتحليل الحياة الجوانية، ويميزها سلبية البطل، ووعيه المتحرر الأكبر من أن يرضى بما يمكن أن يقدمه عالم التقاليد(١)، ومن هذه الدراسات التي اعتبرت أن الرواية رواية سياسية ما اعتمد في توصيفه هذا على أن الروائية حنان الشيخ تقدم وصفاً سياسياً جداً لحياة امرأة في جنوب لبنان خلال الثمانينات، ولكن دون أن يبدو سياسياً بشكل مباشر كما فعلت حميدة نعنع(٢)، وترى هذه الدراسة أيضاً أن رواية حنان الشيخ هي الأولى والأفضل، وإنها إحدى الروايات القليلة في الأدب العربي التي تتابع حياة امرأة شيعية في جنوب لبنان خلال الحرب الأهلية اللبنانية، وعبر حياة هذه المرأة يصبح النسيج البالي للحياة الإجتماعية والسياسية واضحاً، وأنها تسبر معاناة النساء والأمهات والبنات والزوجات في سياقات نفسية واجتماعية وسياسية(٣).

---

(١) ينظر: لوسيان غولدمان، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية: ٣٥.

(٢) بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٦٨، وستكون رواية حميدة نعنع، الوطن في العينين، ضمن هذه الدراسة.

(٣) نفسه: ١٦٨.

إن سياق التحليل لهذه الرواية سيبرز ما إذا كانت رواية سياسية أو رواية حرب بالدرجة الأولى، حين يتحدث عن فكرها السياسي، وعن كيفية توظيف هذا الفكر في محتوى الرواية ومبناها الفني، وسنرى كيف أن المرأة من خلال البناء الفكري للسياسة في المجتمعات العربية هي خارج اللعبة باستثناء أنها متأثرة وضحية وأنها تلامس السياسة من باب الوصف وتلقط المعلومات والأفكار من أفواه الأقرباء والمسيّسين من العائلة كما تفعل زهرة بطلة حكاية زهرة، فالأفكار الغربية والأفكار السياسية وحتى مسببات الحرب الطائفية والتي تطال طائفتها في لبنان وهي الطائفة الشيعية سمعتها زهرة من خالها وأخيها ونأت بنفسها عن التعاطي المباشر معها كون أن مشكلتها النفسية التي تمكنت منها تتفوق في داخلها وفي معطيات حياتها على الفكر السياسي القومي، والفكر السياسي الطائفي الذي فجّر الحرب وجعلها أول أثمان انتهاكات هذه الحرب وضحاياها.

إنّ كون زهرة من أسرة شيعية لم يبرز كقضية أساسية لا في مسير الحياة ولا في طقوسها الدينية، ولم يكن لإنتماء زهرة الديني أثر واضح على سلوكها وما تقوم به من أحداث وما يربطها من علاقات بالآخرين سواء أكان ذلك في محيط العمل أم في محيط الأسرة، ومشاركة المرأة وانخراطها الفعلي ظل محل شك بل ويغمز من جانبه(١).

(١) من الحوارات السياسية التي كان يناقشها الخال هاشم وتقف منها زهرة موقفاً سلبياً يتلاءم مع كون المرأة مستلبة اجتماعياً وسياسياً وهي وقود المعارك السياسية والحربية الطاحنة بالدرجة الأولى ما أوردته على لسان الخال هاشم: ابتدأ بحديثه عن لبنان، وعن الدعاية الصهيونية هنا، وكيف لا يهتم أن يقوم بدعاية مغايرة لها، كلام كثير عن الوطن والمثالية والمرء تجاه وطنه، لم أناقشه بادئ الأمر، ولم أهتم بأقواله، إنه يفكر في الوطن الرمز، ظنّاً منه أن يفكر في الوطن الحقيقي، يفكر في الوطن بنقاء عجيب بأسلوب مثالي، بدأ يضايقني حتى صمت وأنا أقاطعه أين الحمام: الرواية: ٢٣، وفي موضع آخر تقول ناقلة حوارات هاشم (الخال) مع ابن العم (حسان): لماذا لا نهتم ببلادنا مثلاً ونمحو الجوع والفقر وكان يجيبني: إنه عند إيماننا بسوريا الكبرى والهلال الخصيب، تحل مشاكل بلادنا تلقائياً .. إلى أن أصبح الحزب بالنسبة إلى الصغار وإلى بعض النساء تسلية ونشاطات خارجة عن المألوف تنظر؛الرواية: ٥٤، وفي موضع آخر من الرواية يقول هاشم: إنه يأخذ الحزب كربة بيت، كل شيء مدروس: اليوم الذي ستغسل فيه، واليوم المعد للكي، واليوم المقرر للمضاجعة تنظر: الرواية: ٥٦.

إن رواية حكاية زهرة هي رواية المرأة المستلبة التي تقع بسبب من التنشئة العائلية الصارمة ومنذ طفولتها فريسة حياة نفسية عُصابية بسبب معاناتها من الإضطهاد العائلي والظلم الاجتماعي الطبقي الشامل للمرأة في سلم التراتب الهرمي للإضطهاد والإستلاب في المجتمعات العربية من خلال التربية البيئية التي يميز فيها بين الذكر والأنثى، والتي تقسم فضاء الحياة في الأسرة إلى قسمين : فضاء داخلي مستتر ومحرم على كل الرجال ما عدا رب البيت، وفضاء خارجي مفتوح على كل الرجال ما عدا النساء(١) وهو الفضاء العام في حين أن الفضاء الداخلي هو الفضاء الخاص بالمرأة.

وحين يحتمل فضاء المرأة بعداً مأساوياً تتفنن النساء في مواجهة الفضاء الأول بالحيلة والخطاب المستتر الذي تمارسه النساء مخفيات حقائق وأفعال وسلوكات تظل طي الخطاب المستتر إلى أن يتم العلم بها، فتكون المأساة الممثلة بالعقاب والتفكك الأسري، وردود الأفعال المتعددة لتنتظم العلاقة عبر سيطرة ذكورية معلنة، والتفاف نسائي حول هذه الذكورية مستتر ليصبح الصراع على شاكلة ما قيل: "من أنّ الطرح الذكوري هو دفاع قوم تربعوا على القمة منذ فجر التاريخ، ضد محاولات اسقاطهم، إن الذكورة وحش أكبر وأشرس بكثير من الوحوش الصغيرة الملتفة على بعضها والمتصارعة مع التقويض والذرائعية، إن ذلك الوحش متمرس جداً على التكيف، واعتقد أنه سيبقى على وضعه في بيئة فلسفية ذات تمركز منطقي مثلما يبقى في بيئة فلسفية تناهض التمركز المنطقي" (٢).

تلجأ المرأة إلى الخطاب المستتر بكل ممارساته حيث يتم مجاورة الخطاب المستتر للخطاب المعلن بإنتاج عقد اجتماعي ضمني غير معلن ضمن وضعية الافتقار إلى أي خيار آخر، وهو خطاب يعتمد على المواربة والسيطرة على الذات في مواجهة

---

(١) فاطمة المرنيسي، هل أنتم محصّنون ضد الحريم، ترجمة نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠: ٩.

(٢) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ١٥٦ وهو قول منسوب إلى ريتشارد روتري وهو فيلسوف أميركي ينظر: نفسه: ١٥٦.

السلطة والتخفيف من الضغوط، ومحاولة تعويض الحقوق المسلوبة بشكل آخر، هـو خطاب مستبعد من العلن يمارسه الخاضعون، ويحفظ للمجتمع توازنه ويحميـه مـن الإنفجار المتوقع، لأن إعلان الموقف سيعني التمرد مما يستدعي ردود أفعال تهدد أمن المجتمع، وهذا يعني نشوء وعي مزدوج وخاصة لدى النساء، فهن يمارسن الخطـاب المستتر ويعلن موافقتهن على الخطاب المعلن عن طريق الخضوع لقوانينه، وهذا مما يؤدي إلى انبثاق منظومة معايير وقيم وأعراف مزدوجة تغري بسلوكات الإدعـاء أو التمرد أو النفاق والتجذر (١).

إنّ هذا ما مارسته والدة زهرة حين أقامت علاقة مع رجل آخر، وكانت تحتمي بمرافقة الطفلة زهرة لها في مواعيد لقياها بهذا الرجل حين تُلْبسها، وتضفّر شـعرها، وتأخذها معها إلى الضيعة لتشعر الطفلة بالإنفصال التضادي عن أمها رغـم أنهمـا كالبرتقالة وصرتها، ذلك الموقف لم يكن يحتمل إلا الخوف المريع من انكشاف الأمر تقول زهرة: "كان الخوف يشلنّي كما يشلّها، كنت أشم خوفها، رغم صغر سني، أشـم خوفها وامتصه ونحن مع ذاك الرجل"(٢) . إن زهرة تعلن أكثر من مرة عن سـعادتها بتفوق ونجاح خطابها المستتر الذي تمارسه وأمها "وقبل أن افـتح البـاب، شـعرت بسعادة ولم أنسى! أن أهنئ نفسي على الحيل والأكاذيب التي دائماً اتفوق بهـا علـى مكر والدي"(٣) ذلك أنه المتاح في ظل صرامة عائلية يسيطر فيها الأب، ويجعل حيـاة الأم وابنتها مسلسلاً من الرعب، تقول زهـرة: "مسلسل من الرعب، لمـاذا جعلـت الخوف يأكل وجهي، يأكله ويدعه ممصوصاً بلا حياة، وفي دوامة مـن الإضـطراب والصخب والارتعاش"(٤) تتعب زهرة وتصبح في وضع مؤلم صـعب أقـرب إلـى العصابية" " فكرت لماذا أنا دائماً في وضع مؤلم متعب، حتى وانا متمددة على الفراش في بيروت، دائماً هناك ما يضايقني، فمنذ وعيت وأنا في حالة اضطراب دائمة، حالة خوف، وإذا خرجت عن هذه الحالة، دخلت حالة أخرى وهي حالة اللاشـيء، أنظـر

(١) تنظر: شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي: ٤٠؛ ٤١.

(٢) حنان الشيخ، حماية زهرة: ١٧٣.

(٣) نفسه: ١٧٠.

(٤) نفسه: ١٣٣.

حولي ولا يعني لي أحد شيئـــاً، كأن الأرض تنشق شقين، وأغدو أنا على شق والعالم كله فوق الشق الآخر"(١).

لقد لعب انتهاك الجسد دوره في تشكيل نفسية وشخصية زهرة الذي ظل ايقاع الخوف والإضطراب يرافقها حتى النهاية، وجعل معاناتها معاناة فرد حقيقية تؤدي به إلى الإنعزال داخل مجتمع يسحقه بلا هوادة، يستمرئ عذابه في وضع اجتماعي محدد يعاني الوحدة ويكافح بلا أمل ضد قوى الظلام المجهولة والعالم غريب عنه(٢) ولكـــن جذور هذه المعاناة تمتد في حياة زهرة إلى الطفولة المبكرة حين اصـــطدمت بعلاقـــة أمها مع الرجل الغريب ورؤيتها لجسده عارياً .." لم أفهم ولم أعِ مـــا يحـــدث خلـــف ظهري، أمي وذاك الرجل يتحدثان باللغة العصفوريـــة، كانت هي تـــضحك وتغمـــز بعينها وتتحدث بالعصفوري، ولم أعد أتمنى أن أكون وأمي البرتقالة وصرتها"(٣).

ثمة عطب ولادي تعانيه زهرة في انفصالها عن أمها، وفي حرمانها من الحالة الأولية المسرة في الرحم، حيث الشعور بأنها وأمها كالبرتقالة وصرتها، هي في حنين دائم إلى استرجاع هذه المرحلة بطريقة ما، واســـترجاعات هـــذه المرحلـــة محفوفـــة بمخاطر الواقع المعيش الذي ينتقل بها من الحالة المـــسرة المفترضـــة إلـــى الحالـــة المضطربة المؤلمة كما في دراسات علم الإبداع(٤)، وليتبدى شعورها بالفقد والحرمان "ونفسي، أود أن أعود كجنين في رحم أمه، كنت أفكر وأنا أنظـــر إليهـــا كـــم أود أن أشدها إليّ، أن أشدّ نفسي إليها، أن أمسك بوجهها وأقرب عينيها من وجهي، أن أختفي داخل ذيل فستانها، وأكون قريبة منها أكثر من البرتقالة وصرتها"(٥)، وفـــي موضـــع آخر تقول: "وتمنياتي الدائمة لتضمني إلى الأبد"(٦).

---

(١) نفسه: ١٣٠.

(٢) ينظر: لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: ٦٨.

(٣) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٦٨.

(٤) ينظر: حسين سرمك، مملكة الحياة السوداء، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠١: ١٢٣.

(٥) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٣.

(٦) نفسه: ١٢٥.

إن زهرة لم تكن تستطيع النوم عندما تطوح بها حالة الخوف الشديد إلا وهي تتخذ هيئة الجنين في رحم أمه تقول: "عندها فقط استطعت النوم وقد ابتعدت حتى حافة السرير، وأنا أضم قدمي حتى وصلت بها إلى بطني وأحطتهما بيدي ونمت"(١) لقد اختزنت زهرة في أعمق طبقات لا شعورها موقفاً متضاداً مخادعاً، بارعاً في مخادعته، (Ambidextenit) من أمها موضوع الحب الأول، حيث الأم وفق مبادئ علم النفس التحليلية الخائنة الأولى في حياة الفرد من وجهة والموضوع الذي يستحق الإنقاذ من وجهة أخرى(٢) فامتلأت بدوافع الإنقاذ المتضادة، هذا الموقف المتضاد ظل في لا شعور زهرة مصادراً التطابق المفترض بين الأنا والهو، والأنا الأعلى والذي يدخل عادة في تسوية استثنائية تعيش فيها الأجهزة الثلاثة في سلام ووحدة(٣).

تتضح صلتها السلبية بأمها كونها آثمة، وصلتها العدوانية بالأب كونه القامع في المثلث الأوديبي الذي يبدأ الإنسان حياته من علاقاته التضادية وصولاً إلى التسويات المقبولة نفسياً واجتماعياً، تقع زهرة تحت وطأة الدوافع الغريزية غير المقبولة اجتماعياً أو المحرمة ولا يقرها الضمير "الأنا الأعلى"، لتبدأ محاولات ايجاد تصريفات وإخراجات محرفة لهذه الدوافع تحقق فائدة مزدوجة، فهو أي: الضمير يخرجها بطريقة تجعلها تمر أمام عيني الرقيب دون أن يمنعها كونها متنكرة، وعن طريق هذا التغليف والتحريف يشبع رغباته بصورة جزئية مما يؤدي إلى الوقوع تحت وطأة شعور مربك بالذنب، ومشاعر محتدمة قلقة مرتبكة(٤).

إن هذا التصريف والتحريف بطرق وآليات مختلفة قد لا تثير في النفس الشعور بالإثم، ولكنها توقعها أمام انتهاكات جسدية ونفسية بادئة علاقة بحجة الصداقة مع مالك ثم مغرراً بها باسم الحب، تقول: "هو قد بدأ علاقتنا بالكلام عن الصداقة، وكيف أنها مهمة بين الرجل والمرأة . كان يرجم التقاليد التي لا تؤمن بالصداقة بين آدم وحواء، يتحدث ويستشهد بجبران خليل جبران، وانا راضية بكل

---

(١) نفسه: ١٣٥.

(٢) ينظر: حسين سرمك، مملكة الحياة السوداء: ٢٤.

(٣) نفسه: ١٩.

(٤) نفسه: ٥١.

الذي حدث ويحدث، أسمع ولا أقول إلا القليل"[١] لكأنها مخدرة تعلم " أن كل صوت له غرزة في الحي"[٢] ومع ذلك تقول : لكن لم أمتنع عن القيام بأي شيء طلبه مني[٣].

إن هذه المجتزآت النصيّة من الرواية تشي بأنّ زهرة في اندفاعها نحو مالك وإقامة علاقة جنسية فقدت على أثرها عذريتها وأجهضت مرتين على سرير مهترئ في الكراج المعتم تقول: "أُبعد عني السرير الصغير الذي كان في الكراج والذي كان يمددني عليه، أُبعده عن جسدي الذي ما شعرت به مرة يهتز وينتش! أُبعد يد الدكتور الكهل الذي مددني على طاولة الإجهاض، وأنا أجمع قدميَّ وفخذيَّ قبل أن يكتشف سري والدي"[٤] لم تكن علاقة تشاركية اختارتها زهرة بوعيها الكامل، سوى أنها مدفوعة لأن تقيم هذه العلاقة ضمن هذه الظروف التي ترعبها في الكراج المعتم والسرير المهترئ.

وتعاود الذهاب إليه، وكأنّها منساقة بدوافع أخرى تجعلها تعاود الفعل وتتحمل الأخطار، أخطار الإجهاض وآلامه، وهي تعلم أنها مجرد علاقة عابرة تدرك من خلالها كذب ادعاءات مالك بالصداقة بين الرجل والمرأة، ذلك أنه رجل متزوج ويريد أن يحافظ على أسرته وحياته الاجتماعية المعلنة، ولا تشعر معه بأية متعة دافعة إلى معاودة اللقاء "وجسدي لا يشعر بشيء البتة إلا بمالك يتحرك فوقه لثوان معدودة"[٥] "كأنني منومة، عاودت الذهاب معه إلى الكراج، ولا أعرف لماذا لا أمنع نفسي من المجيء"[٦]، ثم وبعد أن افتض عذريتها قالت له : " فقط قل أمام الله لقد تزوجتك، هذا يكفيني، وما رضي أن يقول تزوجتك وشرح السبب، فجأة أحسست بالقرف، ساورني الشعور نفسه وأنا أخوض عملية الإجهاض"[٧] وفي مقطع آخر تقول : "عندما

---

(١) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٣٣.

(٢) نفسه: ٣٥.

(٣) نفسه: ٣٥.

(٤) نفسه: ٣١.

(٥) نفسه: ٣٣.

(٦) نفسه: ٣٤.

(٧) نفسه: ٣٥.

أردت إعادة عذريتي لدى الدكتور العجوز، ثم عندما عدت إليه حتى اجهض بعدما فضّ عذريتي مالك بلحظة وبلا لذة لأنه كان يعرف باصطناعيتها"[١] بل إن فضّ عذريتها في المرة الأولى لم يشعرها بالخوف وهي التي تعيش مسلسل رعب من والديها وأسرتها، "من عنده وجه كوجهي، وقامة كقامتي تكون سهلة التصديق، وكان يقول إنه معجب بوجهي ذي البثور، وكيف أنها تجعله يهتاج، وهو فوقي يخرق عذريتي لم أشعر سوى بالخوف، والديّ متعصبان! ولكن ما أن تدنو صورة والدي حتى أتكهرب وأتأكد من أنه سيذبحني لو علم بأمري"[٢].

لا شك أن زهرة ضحية علاقات الزيف في المجتمع والتي تتقبل الحيلة والمكر والأكاذيب بشرط ألا تخرق الوجه المعلن للعفة، وهي عفة مفتعلة، ذلك أن مالك ذاته وهو الذي أودى بعذرية زهرة في المرة الأولى قد عاود افتضاض عذرية مصطنعة بلحظة، وبلا متعة، لأنه عالم بأنها مصطنعة، وكون المرأة هي الضحية في معادلة العلاقة بالرجل يستغل جسدها وينتهك تحت شتى المسميات، بعلمها وبغفلة منها هو الذي يدفعها لمداراة الفضيحة وتحمل نتائجها وحدها، فمالك لم يكن يرافقها وهي تجهض عند الدكتور العجوز أو وهي تخيط عذريتها للمرة الثانية لتبدو كحاجز أو لعبة وهمية لا تصمد طويلاً في مجتمع يقبل التحايل حتى في العذرية لعدم توفره على طرائق أفضل لمعالجة أزماته .

من اللافت للنظر وضمن سير هذه العلاقة بين مالك وزهرة أن يكون مالك متزوجاً وسعيداً في زواجه، وأن تمضي زهرة في هذا التدمير لذاتها بمشاركة مالك وفي مكان قذر مليء بالأوساخ ومرعب ومظلم، يكفيه منها أن تستسلم وأن تصمت، فليست زهرة مبادئة ولا مجاهرة بعواطفها ليرى مالك فيها شيئاً مختلفاً عن زوجته في صورتها المحترمة مجتمعياً، متحملة بصمود آلام الدخول في عمليتي اجهاض، وأخرى لإخاطة العذرية من جديد، والسير قدماً في تدمير الذات، هل هو شعور الانتقام من الأب ومن الأم . وهو التعليل الذي يسوقه فرويد حين يعزو أصل

(١) نفسه: ٣٦.

(٢) نفسه: ٣٣.

الانحراف إلى شيء من نقص أو من تشويه في العلاقة بين الأب والإبنة، فكل صدٍّ أو ازورار أو مجافاة أو لا مبالاة من جانب الأب للإبنة يصعّد حقد البنت، ويسعر عدوانية مكبوتة لديها، طفلة وصبية وشابة وامرأة، وكيما تنتقم من أبيها الذي أهملها أو جافاها فإنها تسعى إلى الحط من قدر ابنته، أي قدر نفسها هي(١).

مما لا شك فيه أن الفرد في نموه الجسمي والنفسي يمر بحلقات متسلسلة من انتقالات معقدة وطويلة ومتشابكة ولها جذر عميق يرتبط برغبات طفلية مختزنة في أعمق طبقات اللاشعور، وحين يقع الإنسان تحت وطأة الشعور بالذنب الذي يثقل كاهله ويدفعه إلى البحث عن منقذ يعده بالخلاص وينتشله من قعر هاوية الإحساس بالتهديد الدائم المعذب، يصبح تعذيب الجسد وتدمير الذات طقساً من طقوس التضحية والتكفير لتطهير النفس وللحصول على المغفرة بتقديم القرابين المختلفة، ذلك أن الحضارة قد لجأت إلى وسائل عديدة تكيف بها العدوان في النفس الإنسانية، حيث يستدمج أو يستبطن ولكنه يرد أيضاً إلى النقطة عينها التي انطلق منها، أي يقلب على الأنا بالذات في صورة شعور واع بالذنب محتاج إلى قصاص(٢).

وهنا تبرز طقوس وسلوكات معاقبة الذات وتشويه الجسد تقول زهرة: "كيف تحولت زهرة من فتاة صامتة خجولة إلى امرأة داهية، قذرة"(٣) لم تغادرها صور أمها وهي تتزين للرجل الآخر. وهي في خضمّ معاناتها وجلدها لذاتها " وأعاند عيني ولا أغمضها خوفاً من أن تنبت أمي والرجل ذاته، خوفاً من أن ينبت مالك وهو في غرفة الكراج، ينزع عني ملابسي كلها، أريد أن أكون لنفسي، أن يكون جسدي لي"(٤) وفي مقطع آخر تقول: "والدي قد تبدل وما عاد ذلك الغول السمين ذا الشعر الأسود في الصدر وأعلى الكتفين كالصراصير السوداء، وكيف أن جسمه قد هزل، ولاحظت أيضاً أنه يهز رأسه طوال الوقت، هل لاحظت أمي أن والدي يتغير، إنه يشيخ"(٥)،

---

(١) تنظر: سلام خياط، البغاء عبر العصور، رياض الريّس للكتب والنشر، ط١، لندن، ١٩٩٢: ٣١.

(٢) ينظر: حسين سرمك، مملكة الحياة السوداء: ٧٠؛ ٧٢.

(٣) تنظر: حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٠٢.

(٤) نفسه: ١١١؛ ١١٢.

(٥) نفسه: ١٦٣.

بعد أن كان هذا الأب رمزاً للبطش والقوة، لقد اختفى، " قوقعته الحرب وجعلته لا روح ولا قوة"[١] ولكن حضوره يظل دائماً في حياة زهرة، حضوره كرمز للبطش والقوة، وحضور الأم كامرأة تتوحد بها زهرة في حاضر علاقات اجتماعية ترسم للمرأة دورها، وتطالبها بالانصياع ولا تتسامح تجاه هذا الدور تقول: كلما نظرت إلى الخلف في خيبة وأسف حقدت على أمي لأنها أدخلتني مغطس الحيرة والتساؤلات والسحر، ولأنها جعلتها بديلة عقاب الأب حين يشدُّ على شفتيها يحاول إخراجهما من الوجه لتقول أين كانتا[٢] وما أن رأت الدماء تغطي وجه الأم "حتى أخذت أشد شعري وأضرب صدري تماماً كما كانت تفعل هي"[٣].

إن موقف زهرة من خذلان والدها وتعبه واهتزاز رأسه على حد الكراهية والاستخفاف هو تأكيد للعدوان الأوديبي، حين يتدخل القدر (الحرب) ويقوم بإنهاء دور الأب وكأنه دفن رمزي له ولمقدرته مما يعني الانعتاق من قبضته الخانقة، وهذا الإنعتاق هو شرط من شروط الرؤية الصحيحة والواضحة للحياة، في حين أن العلاقة بالأم ظلت علاقة محرمية منطوية على علاقة التحدي للأب[٤].

تتماهى الابنة بالأم في لحظة مواجهة جبروت الأب وبطشه بسبب من كونهن نساء العائلة وعليه أن بضبط خطاهنّ، ولكن زهرة تظل في طريق السقوط والتردي والضغوط النفسية الشديدة وصولاً إلى النهاية . واقعة تحت تأثير ما يسمى بالحتمية النفسية والتي تعني: "أن النشاط النفسي للإنسان مهما كان بسيطاً فإنه يخضع لحتمية سيكولوجية، فليس في العالم النفسي مجال للمصادفة الطارئة، فالإنسان مخير بخبراته الشعورية، ولكنه مسيّر بخبراته اللاشعورية، وتعمل هذه الحتمية النفسية بطريقة لا

(١) نفسه: ٢٠٥.

(٢) نفسه: ١٧.

(٣) نفسه: ١٨.

(٤) ينظر: حسين سرمك، مملكة الحياة السوداء: ١٨، تقول زهرة عن والدها: تمنّيت أن يقطعني إرباً أو يبلعني وكفى، تنظر: الرواية: ١٩٢.

شعورية خفية لا يدركها الفرد كلية، أو أنه يصحو ويدركها على حافة بعد فوات الأوان"(١).

لقد بقيت زهرة أسيرة هذه الحتمية النفسية اللاشعورية، فقد أتيحت لها فرصة الزواج في إفريقيا من ماجد، كما أن ماجد قد تقبل كونها بلا عذرية عندما فكرت أن تعترف له، واعترفت بعلاقتها بمالك وخرق عذريتها فوق السرير القذر، وعندما حملت وكانت شاهدة على ذلك بجسمها، وعلى طاولة الدكتور العجوز وممرضته، ولم تكن تحبه أو تطيقه "لكأنني كنت مخدرة، أعتقد أنه كان يكتب لي الأحجبة عند السحرة والمشعوذين"(٢) ومع ذلك أفشلت الزواج، ورفضت مسامحة زوجها لها، ولم تعد قادرة على التواصل معه على فراش الزوجية، مما أدى إلى طلاقها منه في المحصلة، لتعود من جديد إلى مرحلة جديدة من انتهاك جسدها على يدي القناص(٣)، رغم خوفها الدائم من بطش والدها والمجتمع وهي التي تتخيل والدها يهجم عليها وهي بلا روح وهي ميتة(٤)، ظلَّ استلابها النفسي مرافقاً لها حتى دخولها مرحلة الحرب، ولتظل قوة الدوافع الملحة أقوى من أية محاولة للتكفير أو الاستغفار أو الرجوع عن طريق هذا التدمير الجسدي والنفسي، وخبراتها اللاشعورية ليست تحت قبضة شعور مقتدر، بل تحت قبضة شعور ضعيف وغير ناضج وكأنها تحت تأثير عقل آخر وشعور آخر يدفعها نحو غايات وأهداف لا يدرك منتهاها.

إن زهرة ترحل الأسباب الحقيقية الدافعة وراء أفعالها الموصلة إلى نهايات مأساوية، وتلتمس الحيل لذلك في سبيل الإقناع بموجباتها ومبرراتها حتى لو قادت إلى التدمير، فالقرينة جاءتها برجل وعادت تعذبها وهي نائمة تقول: "كانت تراقبني، وقد جاءت بصحبة رجل لم أتبين شكله، ولكن ثقل جسمه كان يبعد عني الشك بأنني في حلم، كان ثقل جسده اللاصق بجسدي يمنحني قشعريرة خفيفة، ولم أعد أعي إلا أني

---

(١) حسين سرمك، مخيرون بالشعور، مسيّرون باللاشعور: ١١.

(٢) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٣٣.

(٣) ينظر: نفسه: ١٨٩.

(٤) ينظر: نفسه: ٢٣٠.

أترنح وأنتفض من اللذة"(١)، تشعر مع القناص الذي جاءت به القرينة بالنشوة لأنها لم تعرفه ولم يتضح لها شكله، ولما تبينته وعلمت أنه القناص وأنه إله الحرب، عاودتها مشاعر التحدي لوالدها قائلة: "دعني أصرخ أيها القناص، حتى يسمع صراخي والدي، دعه يراني مفرودة الفخذين مستسلمة، كل ما بي مستسلم، هذا إله الحرب قد أتى، الحرب قد ألغت العذرية"(٢).

من جديد ينتهك الجسد في علاقة عابرة رأتها زهرة لا تختلف في ابتدائها عن العلاقات السابقة إلا عندما بدأت هي في حالة الوعي تفكر بمخرج لحملها من القناص، ورغبتها الشعورية في الحياة بعد الحرب أسوة بكل الناس تقول: "لا وحدة حال بيننا، ولا حوار سوى جعلي أتمدد على الأرض"(٣)، زهرة تعتقد بأن القرينة قد جاءتها بإله الحرب القناص هذا، وتنسى أنها أغوته وراودته عندما خرجت إلى السطح لنشر غسيلها "ووجدتني أخلع ملابسي، وألف منشفة حول وسطي، ومنشفة حول رأسي، وأمسك بمنشفة ثالثة"(٤).

وكما في كل مرة تظل زهرة جسداً منتهكاً يتعامل معه الرجال الذين أقامت معهم علاقات جنسية كما لو كان يبيع المتعة في صورة مبطنة للبغاء، لقد حاول أن يعطيها نقوداً رفضتها فقال لها : " أنا عارف إنك بنت عيلة وما بتاخذي مصاري، ، بس الدنيا حرب، ووقفت لأعود كل يوم، أزحف إليه كخيط العنكبوت غير الواضح"(٥) تنسى زهرة أنها حاولت لفت نظره وإغواءه ونجحت في ذلك، وليس فقط لأن القرينة قد أخذتها إليه.

---

(١) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٦٩، ويعتقد أنّ لكل شخص قريناً (DOUBLE) يولد معه ويربط ربطاً قوياً بين هذا القرين والمشيمة التي تعتبر طفلاً آخر ينظر: سير جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ترجمة وإشراف أحمد أبو زيد، جـ١، الهيئة المصرية المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١: ١٨٨.

(٢) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٩٢.

(٣) نفسه: ٢٠٦.

(٤) نفسه: ١٨٦.

(٥) نفسه: ١٨٧.

إن للكثير من أنواع النسيانات عوامل ودوافع لاشعورية تنسي الكثير من الأمور المفترض ألا تنسى وفق الحسابات الشعورية، وأن تتذكر وأن ترسخ في الذاكرة بقوة، لكنها واقعة تحت تأثير دوافعها اللاشعورية المتحكمة حيث تُنزع قبضة الأنا وسيطرته في ظل ظروف التوتر الشديدة والضغوط النفسية(١) ذلك أن قوة خفية تدفعها نحو تدمير ذاتها وإغلاق كل أبواب الخلاص، وأي فعل بعيد عن هذه الدوافع اللاشعورية المرضية لا تتوفر له الطاقة النفسية والإرادة اللازمة لتحقيقه، في حين تتوفر الطاقة النفسية والجسدية الإندفاعية لإشباع دوافع لا شعورية موغلة في القيام بالفعل الخاطئ ثم تبريره أو الندم عليه، وكأنه مسيّرها بقوة خفية لا تستطيع كبحها، تتصرف كمتفرج يراقب ذاته وهي تهوي نحو هاوية قدر مرسوم، يختلط ايقاع الموت بايقاع الخوف معانية من موضوع الحب الذي حمل شبهة الخيانة والدنس في التخيلات الأوديبية المبكرة لزهرة، ايقاع الموت البطئ الذي تتذكر زهرة تفاصيله "لقد أصابتني رصاصة طائشة وسمعت خطوات وأصواتاً تقترب ثم تبتعد قائلة أوعي قناص، الخوف جعلني انتفض كدجاجة ذبحوا رقبتها، سامي (القناص) الذي وضع في بطني هذا الجنين، هل هو الذي يضع في بطني الخوف وكل هذا الألم، هل قتلني لأني حبلى أم لأني سألته إذا كان قناصاً"(٢)، "القناص الذي كان يقتل عن أبو جنب"(٣)، يأتي الموت بألوان قوس قزح في البياض، في لحظة الدهشة والظلمة تبرز الألوان المواسية العطوفة القادمة من تراث طقوس الحزن وقهر الذات(٤).

إن نهاية زهرة هذه النهاية الفاجعة المأساوية حيث تقتل وجنينها . نهاية تدين المجتمع بكل مؤسساته، وتبدو نهاية متوقعة ومتعقلة ولصالح الرواية، وكأنها نهاية محتّمة تصور انسحاق الإنسان، لعدم مقدرة الروائي على تصور حلول تنطلق من إمكانات يتيحها الواقع(٥) لقد تسللت إلى نص زهرة كلمة للروائية وهي تتحدث عن

---

(١) ينظر: حسين سرمك، مخيّرون بالشعور، مسيّرون باللاشعور: ١٣.

(٢) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٢٤٧.

(٣) نفسه: ١٨٢.

(٤) ينظر: حسين سرمك، مخيّرون بالشعور، مسيّرون باللاشعور: ٨٠.

(٥) ينظر: لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: ٦٤.

الحرب وتقول إنها توقف الحياة وجسر الكتابة"[١]، وكأن الروائي يكتفي بإبراز أبطاله المأزوميين الذين يحملون عداءً ونفوراً مسبقاً تجاه الواقع الاجتماعي الذي يحتـــويهم، والذي يحمل في كل جزئياته الشواهد الواضحة على لا معقوليته والكافيـــة لإطـــلاق أحكام تعميمية عليه تعكس زيفه وقساوته بالنـــسبة للإنـــسان، ولكـــن همـــوم النـــاس ومشكلات الواقع لا تنفصل عن الشروط الموضوعية التي أنتجتها[٢] فيصبح المجتمـــع سجناً كبيراً حين يتماس مع خصوصية قضية المـــرأة التـــي تتعـــرض للاضـــطهاد وللانتهاك دون أن تجرؤ على البوح، وهذا ما نظّرت له ميريام كـــوك فـــي كتابهـــا "War's other voices" بعد زيارة لها إلى بيروت خلال الحرب، مبينـــة أن تـــدمير وسط بيروت الذي كان قلب المدينة وسكانها وحيث ملتقى الكتاب الذكور، وقد ســـبب غلياناً على محيطه، فارتفعت أصوات نسائية جديدة تسميها كوك "النساء اللامركزات" Decentrists اللواتي كن يتقاسمن بيروت سابقاً، وتقاسمن الحرب الآن: جسدياً لأنهن تشتتن في مدينة تدمر، وفكرياً إذ تفرقن عن بعضهن بعضاً، فأخذت كل منهن تكتـــب لنفسها وكأنها تريد القول: أن الحرب تـــشعلها مركزيـــة الـــذكورة وتكـــون الأنوثـــة وقودها[٣].

لقد نجحت زهرة في رواية حكايتها في تصوير جسد المرأة سلعة وموضـــوعاً قابلاً للانتهاك من قبل الآخرين سواء أكانوا محارم أم لم يكونوا، كمـــا نجحـــت فـــي تصوير أحد أهم مشكلات المرأة في المجتمع وفي مرحلة نموّها النفسي الطفولي حين تتعرض للتحرش الجنسي ولا تجرؤ على الاعتراف بذلك لتتم معالجته وفـــق الطـــرق النفسية الصحيحة، وخاصة تلك التحرشات التي تقع المرأة ضـــحيتها مـــن المحـــارم والمعلّمة في الذاكرة النفسية بتابو التحريم، فالجرح الذي أصاب لا شـــعورها بعلاقـــة الأم مع الرجل الآخر، مخلفاً كرهها الشديد لأمها ومضراً بالشروط النفـــسية لنموهـــا السليم، المتضمن تماهياً بشخصية الأم، ضامناً للاقتداء الضروري بها كونها الأنثـــى

(١) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٢٧٦.

(٢) ينظر: لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: ٦٨.

(٣) Cook, Miriam, War Other Voices: Women Writer Son, Lebanese Civil War, New York: Cambridge University Press, ١٩٨٧: ٥٢.

النموذج، يجد له تصعيداً جديداً في علاقتها بالخال هاشم الذي سافرت لزيارتـه إلـى إفريقيا، يلتصق بجسدها في مشهد سردي مدهش يتعالق مع كـل التـراث الأمـومي الموحي بقدسية الأمومة وأمان الاقتراب منها، وعبر سرد مشحون بالعاطفـة القلقـة بإيقاع اللهفة والشوق الذي يرتطم بالتابو المحرم، يقول الخال هاشم: "وقد اختارت هذه الفراشة التعبة والحزينة أن تهبط علي، وإذا أيقضتها لاحظـت عليهـا الـضيق، وإذا أفضيت بعاطفتي وأحطت كتفيها بيدي تملصت مني، وإذا استعضت عن يدي بالكلام صمتت كأي الهول، وإذا حاولت إيقاظها باتكائي على سريرها جمعت نفسها بنفـسها وتكومت وتحولت بقدرة سحرها من أفعى إلى خشبة، في السينما أعطتنـي يـداً مـن بلاستيك بارد، ولما شعرت اني لا أستطيع أن أخبئ هـذه العاطفـة، رغـم صـمتها وشرودها بل أريد دلقها، مهما كان السبب قالت لي بتأنيب: "ما أنت فاعله، مـا أنـا فاعله؟ أنا أنت، وأنت أمك، وأمك ابنة أمي .. دعيني أضمك بين ذراعي واختبئ فـي يدك وأدفن وجهي بين شعرك، دعيني أمسك ذيل فستانك، دعيني أنام ويـدك تمـسح شعري، وهمسك يقول لي: ولا تخف يا خالي، أنت في أمان، أريد الالتصاق بك، ولا أريد أي منقذ آخر لنفسي ولعاطفتي، والحزب وحده لا يكفي، لو تتحولين إلى غير ابنة أختي لأتزوجك"(١)، ابنة الأخت المرتبطة بتابو التحريم، تحـريم العلاقـة بالمحـارم تتحول بقدرة سحرها البدئي من أفعى بكل دلالة الأفعى في التـراث الإنـساني علـى الإغواء وارتباطها بصورة التقلب الحياتي والموسمي، كإنسان بدئي يبحث عن بدايات نقية طاهرة تتعدد فيها صورة الأمومة المقدسة وتقف على الحدِّ الفاصل بين المقـدس والمدنس في صورة بحث محموم عن الأمان الشبيه بأمان الرحم الأمـومي، ترتفـع المرأة إلى مستوى الرمز الذي تتمتع به الأم الكبرى، رمـز الأمومـة والخـصب(٢)، وعبر لغة محفزة قلقة على الحد الفاصل بين المدنس والمقدس تشد التـأثير المـوحي بتمظهر الابنة في صورة الأم المتعالية الجالسة على سدّتها كلانية القـدرة والقدسـية، يدخل التابو ليفصل بينهما على مستوى الفكرة في ترسيم العلاقات ترسـيماً واضـحاً

---

(١) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٨٣.

(٢) ينظر: خليل الموسى، المرأة المثال في الشعر، جذور، مج٣، ج٣، ٢٠٠٠: ٣٠٣.

رغم بروزه من خلال النماذج العليا التي تستقر أنماطها في اللاوعي مجلية الحضور المقدس(١)، ولكن المرأة الرمز الخائفة والواقفة أمام تابو التحريم ستمارس سحرها وستنفث سمها الحامي والدافع للخطر، لتكون العلاقة مع الأنثى بوجه السمّ والعسل فهي في وضعها الطبيعي عسل، إلا أنها تفرز سمّاً عندما تتوعك(٢).

إن إفراز السمّ الدافع للأذى قد تجلى في حكاية زهرة عندما أذاقته طعم توعكها الذي علق بأصبعها وهي تتأكد من توعكها الشهري، لقد كانت في تلك اللحظة امرأة جمعية ذات تحقق جزئي فردي لنموذج جمعي قديم متعال، في مشهد سردي انتهى بهروبها إلى الحمام والبقاء فيه(٣)، لقد مارست البطلة طقوس التخلص من الضرر، ورد الأذى المتأتي عن اختراق التابو، ومنع حصوله بفعل سمّها الشهري المرتبط بالسحر في التراث الإنسان، حيث ظهور الثعبان ونفث السمّ، وطعم الدم . رموز ميثولوجية ذات علاقة بحواء والسحر والسحرة، وهي مرتبطة بالمخاوف البدئية لدى الإنسان من المرأة وهي الأقوى سحرياً(٤) وتتوفر على خطر سحري جسيم له صلة بالدم(٥).

من جديد فإن رواية حنان الشيخ "حكاية زهرة" تقودنا إلى الاعتقاد بأن الحل الفردي في مجتمع شرقي محافظ لم تقدر الحرب على تغيير منظومة قيمه في فهمه واستيعابه لدور المرأة، فالحرب أطاحت بكل التقاليد والقيم إلا بتلك التي تكبل المرأة، وتكون المرأة وحدها ضحيتها، فزهرة تكتشف أن الحرب أزالت فوارق المال بين الأغنياء والفقراء إذ أصبحت السرقة مباحة، وأزالت الفارق بين الخير والشرّ وأصبح قتل الأبرياء مباحاً وحدها التقاليد التي تكبل المرأة لم تتغير، إذ يقتلها القناص كي

---

(١) ينظر: علي البطل، تحولا المقدس والمدنّس، فصول، م١٦، ع٤، ربيع ١٩٩٢: ٢٥٦.

(٢) ينظر: سعيد الغانمي، الكنز والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢: ٢٥.

(٣) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٨٥، وتقول زهرة: أخذ يدي وعلى ظفرها أثر خفيف لعادتي الشهرية، إذ كنت أود التأكد من قدومها وأنا نائمة: ٣٨.

(٤) ينظر: علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية، أنماطها السلوكية والأسطورية، دار الطليعة، ط٤، بيروت، ١٩٩٧: ١٥٣.

(٥) ينظر: بو علي ياسين، الثالوث المحرم: ٩٠.

يتخلص منها ومن جنينها بعد أن اكتشفت أنها حامل[١] ورغبت وللمرة الأولى في الإبقاء على الجنين، في حين أنَّ القناص أعطاها مئة ليرة وعنوان داية أرمنية تذهب إليها وحدها كي تتخلص من الجنين، مسقطة المنظومة الاجتماعية القيمية التي تميز بين الذكر والأنثى ولا تجني منه المرأة إلا التدمير والسقوط والتردّي والشعور بالفقدان، يظلّ حلاً فردياً ينتهي من حيث ابتدأ، ذلك أنّ مفهوم الحرية كجزء من نسق فلسفي ينظم علاقة الإنسان بالوجود ورؤيته له سواء أكان واعياً بتفاصيل هذه الرؤية أم ممارساً لها دون وعي بالتفاصيل يتخذ خصوصية حين يلتقي بوعي وخصوصية النساء اللواتي يعانين بدرجات متفاوتة من القهر والتهميش، كما أن الواقع الاجتماعي والتاريخي يملك أن يسلب القدرة على الفعل الحرِّ بالوعد والوعيد، بالسجن والتشريد، بالحرمان من العمل ومن لقمة العيش الضرورية، فالحرية الفردية هي أيضاً جدل ذاتي وموضوعي بين الذات وبين الواقع التاريخي والاجتماعي وهو جدل لا يخمد أبداً[٢].

وهنا فإن تحرر الجسد تحرراً فردياً محفوف بالمخاطر والأزمات المودية إلى الدمار والاندثار والانتهاء بالموت . والحرية مشروطة بالزمان والمكان وهي سعي مزدوج في مواجهة القمع الخارجي من ناحية ونكوص الذات أو استبدادها من ناحية، أخرى[٣] ولا يمكن لهذه الحرية كحل فردي أن تستبق شروط نضجها الموضوعية، لتكون الرواية اطروحة النساء اللواتي كانت حياتهنّ فارغة ذابلة يعشن بين فقدان الهوية وفقدان المواطنة، وضحايا جدد لعنف لا منتهي، كعنف القناص[٤]، ليكون المخرج بتحقق الحرية من خلال التواصل المستمر تجاه الحريات الأخرى[٥] في رؤى جماعية لا تجعل المرأة وحدها الضحية، وتجعل الحرية متطلب الجميع.

---

(١) تنظر: نازك سابا يارد، أنا، هي، هنَّ، نحن والكلمة: ٧٢.

(٢) رضوى عاشور، صيادو الذاكرة، في النقد التطبيقي، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠١: ١١٧، وتنظر: لطيفة الزيات، الكاتب والحرية، فصول، م٣، خريف، ١٩٩٢: ٢٢٨.

(٣) تنظر: رضوى عاشور، صيادو الذاكرة: ١١٩.

(٤) مريام كوك، عولمة الكاتبات العربيات النسويات: ١٦٥.

(٥) ايفلين عقاد، الكتابة لسبر أغوار التجربة: ٥.

في رواية سلوى بكر القصيرة "وصف البلبل"[1] اشتغال على الجسد حينما يكون نسوياً، ولكنه اشتغال في سياق آخر، في سياق ثقافي يتقاطع مع توظيف الجسد منتهكاً في الروايات النسوية بعلاقات غير شرعية ومع انتهاكه أيضاً في علاقات مشروعة ويرضاها المجتمع، فالبطلة وهي صاحبة الصوت الرئيس في الرواية ومحور الأحداث تكتشف جسدها وذاتها حينما أتيحت لها فرصة السفر خارج البلاد لمرافقة ابنها صالح المدعو إلى حضور مؤتمر علمي في عاصمة عربية، صالح يصطحب أمه لأول مرة، والدكتور إبراهيم يصطحب زوجته ليكون حضور المؤتمر فرصة أمام هاتين المرأتين لتغيير الأجواء البيتية التي وقفن من خلالها خلف رجالهن وصولاً إلى مراتب النجاح العلمي، ومن خلال السفر المتاح هذا، ومن خلال بلوغ هاجر البطلة الرئيسة في الرواية مرحلة عمرية ناضجة ولكنها أيضاً مرحلة القلق والتوتر لأنها وضعتها على حافة الشعور بجريان العمر في حياة المرأة لحساب آخرين من أبناء وأزواج حيث تعتصم المرأة بأمومتها وتضحي من أجلها تضحية كاملة وتامة، قامت بها هاجر بطلة وصف البلبل وقاربت على إنهائها كرسالة تربوية ملزمة، فها هو صالح على وشك الزواج من ابنة الدكتور إبراهيم وهي على وشك أن تعود وحيدة من جديد.

إن هاجس الوحدة لم يكن في ضجيجه بعيداً عن تفكيرها في المرحلة السابقة من هذه الرحلة شديدة الخصوصية وشديدة التحولات . ولكنها وبسبب من نضج عواطفها وشخصيتها لم تجد الرجل الذي تضحي من أجله من جديد، خاصة وأن الرجل الأول الذي تزوجت منه عندما كان عمرها خمسة عشر عاماً، وأنجبت منه صالحاً ثم توفي تاركاً إياها وسط سني الشباب الأول والتفتح على الحياة، توفي بمرض أخفاه عنها حينما تقدم لطلبها من أجل الزواج، وظلّ شبحه حائلاً بينها وبين أي محاولة لبناء علاقة أو الدخول في تجربة جديدة حيث ترك لها أوراقاً تحولت بالنسبة إليها إلى تعويذة سحرية شريرة، وطلسم من طلاسم الحجر، تركه الزوج ليحول بينها وبين أي رجل آخر طوال حياتها[2].

(١) سلوى بكر، وصف البلبل، سينا للنشر، ط١، ١٩٩٣م.

(٢) نفسه: ٢٦.

ولما كانت هاجر وهي بطلة الرواية الرئيسة خريجة المدارس الأجنبية، تتقن الفرنسية مما يجعلها تمارس عدة أعمال في شركات كبرى بوصفها سكرتيرة لرؤساء تلك الشركات والمسؤولين عنها، فهذا الوضع يجعلها تختلط بالرجال وعالمهم، وتعرض عليها فرص زواج جديدة ولكنها ترفضها جميعاً لأسباب مختلفة ومتعددة مبقية على دورها كأم مضحية في سبيل ابنها حتى يصل مرحلة النجاح في حياته والاعتماد على نفسه(١)، ولكن هاجر ورغم منجزها التربوي هذا والذي يرضى عنه المجتمع ويقدره كدور من أدوار المرأة وتضحياتها، لم يكن ليقنعها بأنها في زواجها لم تكن أكثر من جارية سرقت أو جسداً بيع لقاء الثمن . بل وكان هذا الثمن هو أبخس الأثمان تقول هاجر ومنذ الصفحات الأولى للرواية القصيرة وعبر تقنية المنولوج بالحوار مع الذات، "هل تقول للناس أنها سرقت، خطفت، ابتزت، استغفلت، بيعت زهرة ناضرة بأبخس الأثمان، هل تقول لهم أنها زفت إلى رجل ميت، إلى جثة ترتدي الأكفان، هل تخبرهم أنها لم تكن أكثر من أرض جرى وطؤها وحرثها وبذرها لتمنح الحياة، ماذا تقول وهي تشعر في كل محطة بالعار، وبأنها مدنسة، امرأة جرى اغتصابها منذ زمن بعيد، اغتصاب روحها قبل اغتصاب جسدها، امرأة جرى اختزالها واختصارها وتلخيصها وتقليصها في تعريف بسيط: مهبل للإمتاع ورحم للإنجاب"(٢).

ترسيم الأدوار في مؤسسة الزواج المجتمعية، زواج على صورة اغتصاب إلى رجل مريض جرى خداع الزوجة بإخفاء مرضه عنها، لأن الغاية من الزواج بالنسبة للزوج هو إنجاب وريث للأسرة ولأموال الزوج، تصبح المرأة جسداً يباع لقاء ثمن تراه البطلة بخساً من أجل المتعة والإنجاب، تختزل فيه المرأة إلى مجرد رحم لغرضين اثنين : الإمتاع، والإنجاب، وإضفاء القدسية وأجوائها على هذا الرباط.

في موضع آخر من الرواية تستدرك البطلة مسألة مرض زوجها وهو على حافة الموت لتشير إلى زيف مجتمعي آخر فيما يتعلق بالعلاقة الزوجية ويعني: إخفاء

---

(١) ينظر: شمس الدين موسى، تأمّلات في إبداعات الكاتبة العربية، الهيئة المصرية العامة لكتاب، ١٩٩٧: ١٢٥.

(٢) سلوى بكر، وصف البلبل: ١٣.

حالات المرض من طرف شريك عن الآخر، سواء أكان هــذا المــرض عــضوياً أم نفسياً حفاظاً على الصورة المجتمعية غير الصادقة والمرتهنة لصورة معلنة وأخــرى مخفية حيث المرض العضال سينقص من قيمة الصورة المعلنة وربمــا يــؤثر فــي فرصها الحياتية ومن ضمنها فرص الزواج، فهاجر تعتبر أن إخفاء حقيقة المرض هو الجريمة وليس المرض بعينه، وبتقنية الحلم المنولوجي تقول مخاطبة الزوج الغائــب الحاضر حتى في موته: "ولماذا تزوجني وهو مدرك أنه هالك لا محالة، قلت له: إنك سافل منحط خدعتني وغررت بي، لو صارحتني بحقيقة مرضك ربما كنت أحببتــك، تعاطفت معك، بقيت لك الزوجة الوفية مدى الحياة، لكنك أنــاني، فــضلت الخديعــة، فضلت أن أحيا معك في الكذب! وتركت لي هذه الأوراق لتنغص حياتي كلهــا بعــد موتك" (١). وهنا فإن الحلم أداة لتمرير الرغبات الدفينة وفق آليات قريبة مــن عمــل الحلم (Dreum–Work) الذي حقق إفلات المعنى الكامن من خلال تشويه وتحريــف المعنى الظاهر وصولاً إلى مرحلة تحرير الرغبات المكبوتة وإشــباعها حلميــاً فــي اللاشعور، في حين أن الحلم بحد ذاته يشكل تعبيراً عن إلحــاح الرغبــة وضــغوط الصراع الداخلي(٢) وظل في الرواية نافذة مشرعة لإطلاق الرغبات المكبوتة والتــي تتمحور حول خديعة هاجر بالزواج من رجل على حافة موته من أجل غايــة محــددة هي الإنجاب الذي كان وتحقق بإنجاب صالح حيث ارتهنت حياتها من أجــل تربيتــه والاعتناء به والحفاظ على أمواله وممتلكاته التي ورثها عن والده لحين بلوغــه ســنّ الرشد.

إن قدسية الزواج في المجتمعات الشرقية وامتداد هذه القدســية إلــى عــصور ضاربة في القدم كان الخصب فيها ضرورة حتميــة للوقــوف فــي وجــه الجــدب والأمراض والموت مما استوجب تقديساً لرموز الخصب، وتقرباً من القــوى الدافعــة إلى الإنتاج في مرحلة إنمازت في حياة البشرية بالاستقرار الزراعي الذي كان للمطر والماء فيه الدور الحاسم، وحيث اعتبر الخصب البشري صــورة محاكيــة لخــصب

---

(١) نفسه: ٥٧.

(٢) ينظر: حسين سرمك، مخيّرون بالشعور، مسيّرون باللاشعور: ٥٥؛ ١٠٦.

الطبيعة، حين يلقح آنو إله السماء الأرض الجميلة أصبحت الغلة وفيرةً[١] وهذا مثـــال لاعتراف الإنسان بأمومة الأرض، بل تذهب بعض الدراسات إلى أن أصل كلمة يـــم أي بحر السامية يعني: عصير الأم، بمعناه في الدلالة على مياه الرحم[٢] وهـــذا يـــدل على أن اعتبار المرأة كالأرض من مياه السماء المخصبة قد ربط مؤسسة الزواج في الفكر الاجتماعي بالإنجاب والخصوبة أكثر من ارتباطه بالمتعة، حيث تتسلل الرمـــوز الميثولوجية لتتعايش جنباً إلى جنب في الحياة العربية الحديثـــة، وإذا كانـــت العـــودة الحقيقية إلى الوعي الميثيولوجي تكاد تكون مـــستحيلة إلا أن المنـــاورة بالأســـطوري والأفكار الميثيولوجية وتعدد تمثلاتها المخصبة يجعل منها حاضرة[٣]، مع ملاحظة أن الإسلام الذي أقر بقدسية الزواج، ولكنه اعتبره عقداً وليس رباطاً إلهيـــاً، فهـــو عقـــد ويمكن فسخه بالطلاق، وليس في القرآن الكريم ما يشير إلى دنـــس أو نجاســـة فـــي الجنس أو في المـــرأة، بل ليس فيه أي تطرق للدنس[٤] وإنها ترسيمات الأسرة الأبوية ذات السلطة المطلقة للأب راعي الأسرة ومعيلها والمتفوق جسدياً وتربويـــاً والمعنـــي بكل ما هو محظور في الأسرة، وراعي السلوك القمعي الضابط، في تراتب اجتماعي هرمي بجعل الوجه الذكوري من الغريزة الجنسية وجهاً سادياً شريراً، والوجه الأنثوي هو وجه انبعاثي ووجه الخير والنماء[٥] ولكن هـــذه العلاقـــة وعلـــى ميثيولوجيتهـــا وضلوعها في التقديس تعتبر مضاجعة المرأة امتلاكاً لها ونصراً وغـــزواً[٦]، تـــصبح مؤسسة الزواج بنية تقليدية تحتمل قهراً اجتماعياً إلا أنها تشكل في الوقت نفسه عامل استقرار وأمن للمجتمع، وبالتالي فإن وعي المرأة بتلك المـــسؤولية الأخلاقيـــة كمـــا

(١) ينظر: فرج ياسين، توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامـــة، ط١، بغداد: ٢٠٠٠: ١٦.

(٢) ينظر: فراس السوّاح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المـــشرقية، دار عـــلاء الدين، ط١، ١٩٩٧: ٢٤.

(٣) ينظر: فرج ياسين، توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: ٦٧.

(٤) ينظر، بوعلي ياسين، الثالوث المحرّم: ٧٧.

(٥) ينظر: حسين سرمك، مخيّرون بالشعور، مسيّرون باللاشعور: ١٣١.

(٦) ينظر: بوعلي ياسين، الثالوث المحرّم: ٩٥.

تفرضها الأسرة الأبوية، وتلك التبعية الاقتصادية حكما عليها بالخضوع والإذعان لمجموع السلطات التي حددت وضعها كقاصر، وحصرت دورها بالعمل المنزلي والإنجاب وحراسة التقاليد(١).

تتعرف هاجر إلى عدة رجال قبل سفرها مع ابنها، تتعرف إلى رئيسها في العمل، يطلب منها بوقاحة ظاهرة أن تقيم معه علاقة ولكنها ترفضه، ويقدم لها تنازلات أخرى منها تطليق زوجته الأولى وتصر على رفضها، وتتعرف إلى رجل سياسي أمضى حقبة من عمره في السجن، في سجون عبد الناصر، وتكاد تحبه ولكنها تكتشف تناقضاته الحادة حين يعامل أخته المطلقة معاملة قاسية تصل إلى حدّ الضرب والعنف الجسدي(٢) فترفضه هو الآخر إلى أن تتعرف إلى يوسف النادل في الفندق محل الزيارة، والذي تعجب به ليحرك شبابه كوامن أنوثتها، فهي لم تكن تريد علاقة ذات تبعات وترسيمات كعلاقتها الأولى من خلال زواجها الأول، تتعرف إلى يوسف مسلمة نفسها طواعية رغم أنه في عمر يقل عن عمر ابنها.

ولكنها تتخطى ذلك لتفصل هاجر بطلة وصف البلبل بين العلاقة الجنسية من أجل الإنجاب وأمومة المرأة المحاكية لأمومة الأرض والخصب الكوني وبين العلاقة الجسدية الخالصة والقائمة على تبادل الإحساسات والمشاعر الإنسانية بصرف النظر عن ارتباطها بالإنجاب، تسبق معايشة هذه التجربة مرحلة مهمة من اكتشاف الجسد، تمر بها هاجر عندما تعرت تماماً أمام المرآة، حيث فوجئت بصورتها عندما همّت بفتح الماء، " أُخذت للحظة، فقد كانت المرة الأولى التي أرى فيها نفسي عارية، منذ زمن بعيد، جسدي ممتلئ قليلاً، لكن نهداي صغيران كنهدي مراهقة، ... شعرت بلذة غريبة لمرأى هذا الجسد كاملاً واعترتني نشوة غامضة، فأدارت رأسي محاولة النظر إلى مؤخرتي وفخذي المشدودين وتأملهم في المرآة .. فلما اصطدمت نظراتي بنظراتي المطلة من المرآة اعتراني خجل، وتعوذت بالله من الشيطان الرجيم، واندفعت بكاملي تحت رشاش الماء بعد أن فتحت الصنبور بسرعة"(٣).

---

(١) تنظر: مي الصايغ، المرأة العربية، الواقع والتطلّعات: ١٠١.

(٢) ينظر: شمس الدين موسى، تأمّلات في إبداعات الكاتبة العربية: ١٢٥.

(٣) سلوى بكر، وصف البلبل: ٢٧.

تكتشف هاجر جسدها في المرة الأولى وتخجل وتخاف من رؤيتها لجسدها رغم شعورها بمتعة الانكشاف حين ترى نفسها وجهاً لوجه أمام جسدها، لقد لعبت مرآة الحمام دورها في اكتشاف هاجر لذاتها وجسدها ولرصد فعل سنوات العمر على هذا الجسد المهدد بأن يذوي ويذبل كلما تقدم المرء في عمره، من اللافت للنظر أن المرأة وفي المجتمعات العربية لا يصبح لها مكانة أو هيبة داخل الأسرة إلا إذا تقدمت بها السن وتراجع دورها الجنسي، وافتقدت سحرها الأنثوي، عند ذلك يصبح لها احترامها ونفوذها، تمنح الحق في ممارسة دورها في تصريف شؤون الأسرة، ذلك الدور الذي هو في النهاية مواصلة لسلطة الرجل الأبوية(١).

تكتشف هاجر أن في جسدها نضارة لم تسلبها سنوات القيام بدور رب الأسرة في تربية ابنها بعض هذه النضارة، كأنها طفل في مرحلة المرآة، يعيش من خلالها تجربة الانفصال عن محيطه مهيئاً مرحلة تكوين هويته الثقافية واللغوية والاجتماعية، وقفت هاجر أمام المرآة تنظر إلى وحدة جسدية متكاملة عليها كالطفل أن تنتحلها لنفسها لتمنحها حساً بالكمال والوحدة، ووعياً بفكرة الاختلاف والانفصام عن الغير، تتحول صورتها إلى علاقة تشير إلى الأنا المغيّبة، وهذا ما جعل التعرف إلى صورتها في المرآة وندبة الولادة وترهل البطن بعض الشيء محلاً لانحرافات معرفية مزمنة واغترابات متخيلة، زعزعت حسّها بكفاية أناها الذاتية واكتمالها، زعزعة مصاحبة بالتوتر الحاد الذي دفعها إلى فتح صنبور الماء بسرعة والكف عن تأمل جسدها في المرآة .

إنّ رؤية الجسد في المرآة سينتقل بتجربة هاجر من مرحلة الكشف والرؤيا بالاعتماد على الرؤيا البصرية إلى مرحلة أكثر عمقاً توظف فيها الحواس الأخرى كاشفة عن أن اللمس وليس البصر هو المكون الأساسي لهوية الأنثى، فعندما جلس يوسف إلى جوارها في الغرفة الفندقية، ثم ضمّها إلى صدره بشدة، شعرت بكونها تذوب وتتلاشى تحت لمسات يوسف إلى درجة الشعور بأنها قطرة ندى تتلاشى تحت أشعة الشمس "ثم يضمني إلى صدره بشدة، ذبت، حقاً ذبت، تلاشيت تلاشي قطرة ندى

---

(١) تنظر: مي الصايغ، المرأة العربية، الواقع والتطلعات: ١٠٢.

تحت شمس الصباح، وشعرت أني تضاءلت، انكمشت إلى صدره بشدة حتى بث ذلك الكائن الصغير.. عندما تركني مرة أخرى ونظر إليّ تلك النظـــرة المتأملـــة، كنـــت مذهولة، مأخـــوذة، لا أقوى على الحركة، أو فعل أي شيء آخر، هـــو أيـــضاً كـــان يرتجف" [١].

إن هاجر الشخصية المثقفة تناقش المسألة بينها وبين نفـــسها كـــي تجـــد لهـــا المسوغات المقنعة، كي لا تصطدم بفكرتها المسبقة عن العلاقة مع رجل، وهي التـــي مرت بتجربة زواج وإنجاب، تقول مناجية نفسها وعبر تقنية المونولـــوج التـــي تعـــدد صوت البطلة الرئيس الغالب في القصص النسوي حينما يصبح الأمر المناقش خاصاً وحميماً وله علاقة مباشرة بالذات الإنسانية بعيداً عن آليات تمثلها المجتمعـــي، تقـــول هاجر لنفسها: "ولكن هل أنت متضايقة ؟ هل أنت متضايقة يا هاجر صفوت في قرارة نفسك في أعمق أعماقك، .. أيتها الكاذبة لا وألف لا، مشكلتك ليست فيما فعله يوسف، لكن في أن يعرف الآخرون ما فعله، هل هذه هي المراهقة الثانية التي يتحدثون عنها؟ لكني أشعر أني امرأة طبيعية أعيش حياتي على نحو عـــادي، لـــست متـــصابية ولا متهافتة على الرجال، أنا لست أول امرأة ولا آخر امرأة تقع في غرام رجـــل، لكـــن الغرام شيء وفعل الغرام شيء آخر" [٢].

إنّ هاجر تحاول أن تزيل عن علاقتها بيوسف ما علق بهذه العلاقة من تحـــريم وتدنيس وتابو اجتماعي حينما لا يفضي إلى ارتباط دائم، أو يكـــون ضـــمن شـــرعية اجتماعية تضمن له المظهر الحسن في المجتمع، هي تحاول أن تنقي هذا الأمر مـــن قاعدة مجموعة الخطابات الضالة، الساذجة أو الماكرة[٣] التي ارتبطت بـــالجنس فـــي المنظومة القيمية والمجتمعية والتي تضعه بشكل حاد وتعسفي على حـــد المقـــدس أو المدنس، ولا مساحة وسطى تسمح بالمناورة والمناقـــشة، ولا يـــضطر فيهـــا الفـــرد المجتمعي الحياة في موقعين متضادين، موقع الحياة المعلنة التي يمارس من خلالهـــا

---

(١) سلوى بكر، وصف البلبل: ٥٦.

(٢) نفسه: ٦٣.

(٣) ينظر: عبد الكريم الخطيبي، الجنس في القرآن الكريم، ترجمة محمد بنيس، الجـــنس عنـــد العـــرب، منشورات الجمل، ط١، ١٩٩٧: ١٠٤.

دوره إنساناً فاضلاً ترضى عنه المعايير المجتمعية، وموقع الحياة الخفية والمخفية والتي يعيش فيها المرء حياة يختارها بلا زيف ولا تضليل، يجري اختزال العلاقة الجنسية إلى وظيفتها الزوجية والعائلية والإنجابية مؤشراً لخطاب المجتمع حوله وليس مؤشراً باعتبار حقيقته أو بالأحرى واقعه الذي هو متعدد الأشكال في مختلف الأزمنة، متنوعاً أيضاً في نتائجه من حيث المظهر والتقمص لتظل العلاقة متقاطعة وخاضعة لفوضى نظامين أحدهما معلن والآخر مستتر(١).

ويكون الحل كما ترى الرواية بشرنقة المرأة وفرض العفة عليها لتعيش بأوهام الشرنقة التي صارت حقائق، وليتم التعاطي بالتحايل على عفة الرجل المفترضة هي الأخرى بإيجاد منافذ أخرى لها جاعلة المرأة فقط شرفاً للرجل في حين أن الرجل ليس شرفاً للمرأة .

يواجه يوسف وهو الشاب الأصغر عمراً من ابنها هاجر بثنائية وازدواجية حياة المرء في المجتمعات العربية والتي تجعل من الحياة الجنسية شيئاً جديراً بالإخفاء وبالتعامل السري كونها محملة بالأسرار والذي كلما أخفيت حقائقه كلما ازدادت العبودية له، عبودية تصرف عن ردِّ الغزاة الذين يقفون على الأبواب، ذلك أن الفصل الحاد بين الجسد والروح في الحياة لا بدَّ وأن يقود إلى أزمة في التعاطي الفكري والحياتي فالجمع ما بين هو جسدي وروحي متحصل في جسد الانسان ذاته، وبالتالي وجب تنقية الجنس مما علق به من اغواء وفسوق وأن توضع له موجباته الأخلاقية في مجتمع خاضع لنظام أخلاقي اجتماعي ميتافيزيقي متراتب يرى الفرق بين الجنسين قاعدة اجتماعية وقانوناً للتبادل يحكمه التحديد الصارم للحلال والحرام(٢)، وليس الجنسي فارقاً بيولوجياً بين الجنسين، بل إنه وعبر الجنس يتمُّ فصل الشخص عن ذاته ويصبح مستحيلاً أن تكون ذاته موضوع حب لذاته، وهنا تكمن أهمية العقل وفائدته لبني البشر(٣) في توجيه الشعور لدى كل ذات بالاكتمال بالآخر نتيجة نقصانها كذات مستقلة.

---

(١) نفسه: ١٠٥.

(٢) ينظر: فتحي بن سلامة، الجنس المطلق، الجنس عند العرب، منشورات الجمل، ط١، ١٩٩٧: ٢٣٠.

(٣) نفسه: ٢٠٢.

وبعد فإن دراسة جدل التحرر بين الخاص والعام من خلال ثلاث روايات هنَّ الأكثر تماساً وتدلالاً على عنوان هذا الفصل وخاصة حين يتمحور حول تحرر الجسد وعلاقة هذا التحرر بالحرية الفردية وصلاتها بالحريات الأخرى لا بد وأن يقودنا إلى التوصلات التالية :

١- إن دراسة هذه الروايات لا يعني أن الروايات الخاضعة للدراسة لم تساجل قضية الجسد وعلاقته المجتمعية على حد المقدس والمدنس(١)، ولكن الروايات المدروسة ضمن هذا المحور وعلى امتدادها الزمني من ابتداء مرحلة النضج وحتى مرحلة استواء الرواية النسائية على سوقها ظاهرة تستحق الدراسة والوقوف أمام تجلياتها كتابة مخصوصة نبحث فيها عن المختلف والمؤتلف مع الكتابة السائدة المهيمنة. وخاصة فيما يتعلق بالجدل بين الذاتي والموضوعي في صورته المرهنّة منطلقاً لصورة أخرى محتملة قد يأتي بها المستقبل.

إنّ المبدع في هذه الحالة سيبدو منسجماً على مستوى كتابته الإبداعية مع الوعي الجمعي المسير للجماعة بانتظار انبثاق وعي آخر أكثر عدالة وأكثر إشراقاً، ذلك أن الرواية لا تساوي الواقع الموضوعي، وهي كمتخيل قد تفيض عن هذا الواقع، وقد تطمح إلى أن تكمل نواقصه في استشرافاتها وتطلعاتها، ولكنها تنطلق أولاً من الوعي الفردي الذي سيكون صورة متقدمة من صور الوعي الجمعي من خلال علاقة جدلية بين البنى المجتمعية المتحركة وغير الثابتة والأدوار التي هي القوى المحركة للتاريخ، وكما يرى غولدمان فإن هذه البنى المجتمعية تضطلع بأدوارها ضمن بنية اجتماعية أكبر، وعندما يتغير الوضع، فإن تلك البنى تتوقف عن أداء دورها بانتظار بنى جديدة وأدوار جديدة(٢) لذلك فإن رؤية المبدع للعالم لا تستبطن بوصفها من إبداع الكاتب، وإنما بوصفها تكويناً معرفياً متجاوزاً لذلك الإبداع(٣).

---

(١) إبراهيم خليل، العلاقة بالذات، خصوصية الإبداع النسوي: ١٢٨، في دراسة للدكتور إبراهيم خليل، ربط بين هذه الرواية وقصة يوسف وامرأة العزيز بجامع الغواية بين القصتين في رؤية معكوسة للقصة.

(٢) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ٧٧.

(٣) نفسه: ٧٨.

وهذا يعني أن الفكر النظري المتحصّل من تلقي العمل الإبداعي والتفاعل معه هو من الأثر المعرفي للعمل الإبداعي الذي يستثمر الواقع ومعطياته ومفرداته في المتخيل الروائي مسبغاً عليه رؤيته الخاصة، والكثير من ذاتيته التي ستلعب دورها في السرد حين يروم الكاتب إلى سرد تقريبي أو إبعادي يقرب به المتلقي ويبعده منتجاً لفكرة أو منظومة قيمية ما يقيم المتلقي معمارها متوائمة مع أفق توقعاته، وغير نابية عنها في صورة تكيف توفرها العلاقة التي يبنيها المبدع مع النص، وتنقطع بمجرد الانتهاء من كتابة العمل الإبداعي لتصبح العلاقة قائمة ومتحققة على صعيد التلقي.

لقد استثمرت الروايات التي نظر فيها من زاوية هذا المحور الواقع الموضوعي المعيش. واستبطنت علاقاته القائمة على الاستقلال التراتبي في بنية المجتمع العربي الأبوي، وزيّنت موضوعة الحرية الفردية كشكل من أشكال التمرد وعدم الإذعان لهذه البنى المجتمعية القامعة والمهمشة والمتراتب فيها الدور السلطوي بدءاً من الأب وانتهاء بالدكتاتور، ولكنها أثبتت أيضاً أن الحرية الفردية في مجتمع غير متحرر تحكمه التراتبية الأخلاقية سيعنى دماراً ذاتياً وموتاً مبكراً للفكرة التي تموت بموت بطلاتها وحاملاتها ميتة شنيعة مستنكرة متمثلة بالقتل سواء أكان قتل الشرف أم قتل البطلة للخلاص منها ومن تبعاتها، ولم يختلف من قاموا بعملية القصاص هذا سواء أكانوا في صورة الأخ أم في صورة قناص الحرب المنتظر مرور ضحاياه وهو في أعلى العمارة مروراً بالمصادفة أحياناً ليكون الموت حتفهم، ولا ضرورة لأن يُعرفوا، فالعقاب المفترض لهم كقتلة لن يطالهم في حالة قتل الشرف بالعذر المحل، وفي حالة قتل الحرب التي تقلب الموازين وتغير منظومة القيم وتعصف بها ليكون المخرج بربط تحرر المرأة بتحرر المجتمع.

وهذه أيضاً فكرة طوباوية مما يعني إعادة التفكير ببدائل تربط الحرية الفردية بالحريات الأخرى في المجتمع في صورة التفكيك والتقويض للبنى القائمة على الاستبداد والإلغاء في كل مؤسسات المجتمع المتراتبة.

٢- لقد ساجلت هذه الروايات المدروسة الوعي في جدله بين الخاص والعام، بين الذاتي والموضوعي مثبتة أن الأحداث الكبرى كالحروب تشكل محطات وعي جمعي مهمة وفاعلة تخلط الأمور أحياناً خلطاً متعسفاً يلغي الخط الفاصل بين

الخير والشر، كما أنها وعلى المستوى الذاتي قد تشكل محطة علاج نفسي مهمة للعقد المستعصية وآثارها النفسية كما كان في حالة زهرة بطلة رواية حنان الشيخ، "حكاية زهرة"، ولكن المرأة في كل هذه المحطات لم تكن إلا متأثرة . ولم تكن إلا ممتصة لآثارها وتدميراتها ودافعة ثمنها من أمنها واستقرارها العائلي، ذلك أن الحرب هي قرار وفعل ذكوري، لم تكن المرأة من الذين أقروا بابتداء فعل الحرب، سوى أنها تقدم للمعارك وقودها، لذلك نسمع زهرة في رواية حكاية زهرة تقول: "أنا لست معهم، أنا لست معكم، أنا لم أحمل بندقية على كتفي، ولا بندقية في أفكاري، لذا أرى حرائق الجهتين وبكاء الجهتين"(١)، غير أن الحرب تصادر فرصة النساء في التحاور مع مجتمعاتهنّ في سبيل استحقاق حقوق عادلة تتيح لهنّ العيش في غير ظروف الاستبداد والقهر والتهميش، وانعدام فرص تمكن الإنسان من ممارسة حياته دون خوف ومساءلة ولتكون الضحية أبداً.

٣- لقد ساجلت هذه الروايات أيضاً مفهوم الجنس والعلاقات الجنسية والعذرية والاغتصاب، بصورة مخصوصة، فقد أشارت الروايات إلى أن فعل الاغتصاب وهو فعل ذكوري في الثقافة يبادئ به الرجل هو فعل انتهاك للجسد في ظروف جرمية يتعرض له الرجل والمرأة معاً، كما أن مفهوم العذرية المرتبط لدى المرأة بطقوس ولادة بتولية مفهوم يخص الرجل أيضاً حين يرتبط بمفهوم البقاء معفاً ومعفّة كمفهوم أخلاقي "Chaste pemeurer" وأن الفعل الجنسي يجب أن يرتبط بجوهر الرغبة في الإنسان سواء أكان ذكراً أم أنثى أكثر من ارتباطه بمفهوم المتعة التي قد تتحول إلى سلعة في المجتمع، أو بمفهوم الخصب الإنجابي في صورته العائلية بكل تجليات قداستها وأصالتها المتوهمة أحياناً، كما أن هذه العلاقة لم يكن مجدياً طرحها على صعيد المساواة ذلك أن رفع شعار المساواة دون معرفة على من ستمارس هذه المساواة وأين قد جعل المرأة مبخوسة القيمة على صعيد المخيال وعلى صعيد الواقع، ولكنها غير مغموطة الحق على صعيد الرمز(٢)، وهذه إشكالية يصبح سماع صوت المرأة المعبرة عن تجربتها الخاصة

(١) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٩٨.

(٢) ينظر: فتحي بن سلامة، الجنس المطلق، الجنس عند العرب: ٢٣٠.

والعامة مهماً في قراءة الواقع الحقيقي بعيداً عن القراءات النخبوية التي تزين الواقع وتنقيه كونه فاضلاً يعبر عنه بصوت رجولي ينفي الآخر والمختلف والمناهض والمناقض عبر كتابات مسخرة لواقع مكرس يطلق الظاهر ويرعاه ويخفي الباطن ويعيد إنتاجه في صورة أزمات معاد إنتاجها في كل مرحلة.

٤- لقد ألقت الروايات قيد الدراسة الضوء على الإشكالية المتعلقة بجسد المرأة بوصفه هوية ثقافية متجددة . خاصة عندما ساجلت موضوع الجسد على حدِّ الانتهاك وخضوعه في الثقافة الاستهلاكية إلى الإتجار به وتسليعه وربطه بسوق العرض والطلب، مما يعني انتهاكات جديدة محدثة ستضاف إلى سلسلة الانتهاكات التي يتعرض لها الجسد الأنثوي ما بين النفي والإبعاد والحجب وما بين العرض لهذا الجسد في الصورة المتعددة للإثارة والتي تحول الجسد إلى صورة مثيرة للاستيهامات الشبقية والتي تستله من منظومة علاقاته بالبنى الثقافية والاجتماعية والسياسية والحضارية ليصبح مؤطراً بهذه بالصورة وبالعلاقات التي ترسمها الثقافة الاستهلاكية على مختلف الصعد، ومن هذه الصُعد الأدب الذي سيتأطر بالصورة المطلوبة لكتابة الجسد كتابة غرائزية ذاتية مشتغلة بهموم الحب والعلاقات الجسدية، يتحول جسد المرأة كما قالت الكاتبة فاطمة المرنيسي في كتابها الخوف من الحداثة إلى "حرباء متلونة" متقلبة يحجب ويفضح في آن معاً، يحتفى به حينما يتطلب الأمر الاحتفاء ويقتل ويدفن في أحيان أخر(١)، لقد تمثلت الرواية النسوية هذا التأطير الثنائي للجسد غير ملقية بالاً إلى النظرة التي تكاد تحصر كتابة المرأة في الكتابة الجسدية وذلك عندما أبرزته هذه الروايات جسداً ضحية وفق الموضعة الاجتماعية والتاريخية السائدة والتي لم يكن ممكناً على الصعيد الفني الروائي التفلت من أطرها بصفتها لا تتوفر على موضعة مغايرة للمرأة جسداً وثقافة.

---

(١) تنظر: فاطمة المرنيسي، الإسلام والديمقراطية، تجرمة محمود دبيّات، دار الجندي، ط١، دمشق، ١٩٩٤: ٩٥؛ وينظر: عبد الله إبراهيم، الرواية النسائية العربية، تجلّيات الجسد والأنوثة، تايكي، ع٤، السنة الثانية، صيف ٢٠٠٠: ٦٥.

٢-٢ الفكر الاجتماعي وجدل قضايا المرأة

لقد استبطنت الرواية النسوية العربية الفكر الاجتماعي الذي كان المكون الأبرز والقاسم المشترك في الرواية النسوية العربية على صعيد المحتوى المنتج فنياً، والذي يبرز حضور الفكر الاجتماعي مستنداً إلى منظومة قيم ومعايير وأعراف المجتمع المتوارثة من جيل إلى جيل مادة ومعنى، مشكلة أنماطاً اجتماعية شديدة الحضور، ومشيرة إلى منظومة القيم المجتمعية هذه في تحولاتها المرهنّة، مبرزة أنها صارت في بعض تمثلاها متناقضة ومتقاطعة مع الحاجات الفعلية للإنسان العربي الذي غادر القرن العشرين وصار في قرن جديد لا تحد حدود معرفته حدود، حيث يحضر المجتمع في الرواية بوصفه يمثل خلفية الأزمة في العلاقات الاجتماعية مما يقدم – كما ترى دراسات مشابهة – تبريراً لقلق الأبطال النفسي والذهني بحيث تصبح أزمتهم موقفاً من حركة المجتمع، وتعبيراً عن مواقع اجتماعية مختلفة تعكس الصراع ما بين السلطة بكافة أشكالها وتمظهراتها وبين ممثلي القوى الاجتماعية والسياسية(١) كاشفة بصورة لا مراء فيها عيوب الواقع الاجتماعي المأزوم الذي بات على تناقض مع الحاجات الإنسانية المجتمعية التي طالها التغير لتلبي احتياجات الإنسان الجديدة في حياة تتجدد في كل يوم مما يضع القيم المجتمعية على محك الاختبار .

لقد ساجلت الرواية النسوية العربية في خطابها الاجتماعي ما سمي بشفرات الثقافة، وهي القوانين المؤثرة بشكل لا واع في صيرورة المجتمع ومنتجه الثقافي والتي تتخذ في المجتمعات التقليدية والمحافظة شكل القيود والمهيمنات، ذلك أن بعض الخطابات الاجتماعية تنطوي على هيمنة يقينية نابعة من كون الخطاب المنطلق من شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية خطاباً موجهاً ومنظماً ومتقصى، ويراقب ويعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته ومخاطره والتحكم في حدوثه المحتمل، إخفاءً لماديته الثقيلة والرهيبة، ومن أهم هذه الإجراءات المتحكمة في وجهة سير مثل هذا الخطاب الاجتماعي: إجراءات الاستبعاد والإقصاء التي أشار لها فوكو حينما قال: "إننا

---

(١) ينظر: الصادق قسومة، النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ت): ٤٧؛ نفسه: ٩٦.

نعرف جيداً أنه ليس لدينا الحق في أن نقول كل شيء، هناك الموضوع الذي لا يجوز الحديث عنه، وهناك الطقوس الخاصة بكل ظرف، وحق الامتياز أو الخصوصية الممنوح للذات المتحدثة، تلك هي لعبة إجراءات ممارسة الخطاب"(١).

في الرواية يصبح الخطاب ممارسة نصية من خلال نص متجاوز "Exorbitun" متخط لذاته مفصح عن تكميلية تتبىء بأن يكون هذا النص المبدع أكثر مما هو عليه حقيقة(٢)، بما ينطوي عليه من إمكانية الكشف والاستشراف لتجاوز ما هو قائم وقاتم بالتدفق نحو آفاق نصية معرفية أخرى تفيض عن الواقع المجتمعي المرهن وتطمع إلى أن تكمل نواقصه بالكشف عن المخبوء الكامن في رحم المستقبل، ذلك أن الوجود العياني المجتمعي يعني أننا في اتصال مباشر مع الواقع بمجرد وعي حقيقة وجودنا فيه، فيعامل الإنسان معاملة المكتسب للطابع الاجتماعي ابتداءً، ليس كموضوع فقط، بل كمستقر لقدرة توليدية إبداعية قادرة على الفهم والإحاطة بالحقائق الاجتماعية التي هي موضوعات للمعرفة ضمن نطاق الواقع ذاته وهي أحد منطلقات النصوص الروائية بالضرورة، بوصف أن المجتمع بنية موضوعية تدرك من الخارج وهي مركب معرفي يضفي معنى على العالم الذي يصنعه الإنسان، ويتخذ هذا المعنى شكل بنيات دفينة يعاد إنتاجها وتشكل الكون الاجتماعي، ويمكن للدارس أن يلاحظ تمظهراتها المادية وأن يقيسها وأن يضع لها خريطة مستقلة عن تمثيلات من يعيشون فيها، ويستثمرون معرفتهم العملية بواقعهم المجتمعي هذا لتسيير نشاطهم المعتاد.

وتشير الدراسات إلى أن توفر المعرفة الاجتماعية هذه قد هدم وهم شفافية العالم الاجتماعي بل كشف عن العلاقات المحددة التي يدخل فيها الرجال والنساء بالضرورة لكي ينتجوا وجودهم الاجتماعي بالتعبير الماركسي، ومن هذه المعارف الهامة: لغويات سوسير، وبنيوية شتراوس، وماركسية ألتوسير وغيرها من المعارف التي ساهمت في جعل الواقع الاجتماعي تحققاً مشروطاً متصلاً لممارسات بارعة

---

(١) مشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، ط١، بيروت، ١٩٨٤: ٩، وتنظر: شيرين أبو النجا، مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، ٢٠٠٣: ١٣.

(٢) ينظر: ج. هيو، مسلفرمان، نصيّات، بين الهرمنيوطيقيا والتفكيكية: ١٣٠.

منظمة للحياة المجتمعية، يشترك الفرد وتشترك الجماعة في جعلها حياة مجتمعية مألوفة وذات معنى على نحو مباشر[1] وهذا يعني أن هناك تناظراً بين البنيات الاجتماعية والبنيات العقلية وبين التقسيمات الموضوعية للعالم الاجتماعي التي تعنى بتقسيمات المسيطر والخاضع في المجالات

الاجتماعية المختلفة، فتلك التقسيمات التي تفرض الأدوار بسبب النوع أو العرق أو الخصوصية الثقافية والحضارية والتي لا يتعارض أدواؤها مع احترام وتثمين هذه الخصوصية هي تراكم لشروط اجتماعية معينة تغرس في الأفراد استعدادات طويلة الأمد، وقابلة للنقل وإعادة الإنتاج تحدث بدورها تمثلاً داخلياً لضرورات البيئة الاجتماعية على شكل أنساق رمزية هي نتاج اجتماعي للعلاقة بالآخر، ويعمل الرمزي من خلال نسقه عمل لغة علمية تكون فيها بنى الخطاب المجتمعي الموجه بين محددة ومصممة ومعدة بصرامة[2].

وهنا يصبح الرمزي شكلاً سلطوياً وتعنتياً وقطعياً يتأسس من خلال التقيدات الموضوعية التي تمارسها الاختلافات البيولوجية " بما فيها الجنسوية " والبنى العينية والتاريخية للعائلة، وهو ما حدده " لاكان " بمصطلح " النفي الأبوي " أي: قانون الأب الذي يفرض على الذات، وبما أن الذات لا تؤسس الرمزي، فإنها تظل قيد صنعه وتحت تجربته[3].

من هنا فإن الأنساق الرمزية نواتج اجتماعية تسهم في صنع العالم، وتساعد على تأسيس العلاقات الاجتماعية فيه، لتكون إمكانية تغيير هذه الأنساق الرمزية مرتهنة بتغيير آليات تمثيلها المجتمعي باستكناه البدائل الكامنة، وبإيجاد مواقع فاعلة داخل خطاب هذا النسق الرمزي المهيمن، وهذا مسعى الأدب النسوي الهادف إلى تحرير الرؤى المعرفية المصمتة لتفسح المجال أمام رؤى مغايرة تسعى لأن تصبح خطاباً أصيلاً غير هامشي وله موقعه الفاعل، ذلك أن الكيان المجتمعي قادر على

---

(١) ينظر: لويك ج، د. فاكان، نحو علم ممارسة اجتماعي، ترجمة أحمد حسّان، فصول، ع٦٠، صيف وخريف ٢٠٠٢: ١٧٩–١٨٢.

(٢) ينظر: ج، هيو، سلفرمان، نصيات، بين الهرمنيوطيقيا والتكفيكية: ٢٢٧.

(٣) ينظر: لويك ج، د. فاكان، نحو علم ممارسة اجتماعي: ٥٥.

إنتاج سلسلة من التوافقات المجتمعية والممارسات التوفيقية التي تكسب المجتمع إحساساً وشعوراً بالأمان، وتخفف من غلواء الممارسات التنافسية في صورة آمر وخاضع، كما يتحقق ثبات نسبي للممارسة الاجتماعية عن طريق الانغماس طويل الأمد فيها وإعادة إنتاج منظومتها القيمية، وآليات تمثيلها من جديد.

ولما كان استجلاء نصيّة النصوص الروائية ممارسة نقدية تجد ميدانها الفعلي في مضمار الروايات وداخل نصوصها، فإنها ستكون مجتلى للفكر الاجتماعي في روايات نسوية تستند إلى وحدات جامعة كوحدة التاريخ ووحدة الثقافة والتشكيل الاجتماعي، ووحدة المؤثرات السياسية والأحداث العنيفة التي انعكست على تفاصيل الحياة اليومية للإنسان العربي عموماً، حيث تبدو أي محاولات لفصل هذه الوحدات أمراً صعباً وغير موضوعي(١).

وهي روايات حديثة من منطلق تجاوز مرحلة التأسيس التي احتضنت الرواية التقليدية وصولاً إلى المرحلة الجديدة المتمثلة بالرواية الحديثة الساعية للتعبير عن العلاقات الاجتماعية القائمة والإسهام في خلق علاقات جديدة كونها تصدر عن وعي جمالي يتخطى حدود الوعي السائد ويتجاوزه إلى آفاق جديدة، لهذا فإن مهمة الرواية الحديثة ليست في خطابها الوعظي والإرشادي والتعليمي بل في تمثلها وتجسيدها رؤية فنية كاشفة لعلاقات خفية ،ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولد المتعة والتشويق والجاذبية، كما أنها تهتم بالثوابت والباطن والجوهري أكثر من اهتمامها بالمؤقت والعرضي والطارئ والسطحي والهامشي(٢).

إن بناء الخطاب الكاشف يجب أن يمر عبر تقنية موضوعية تحقق التأثير والإقناع الفني في تصويرها للمسكوت عنه في البنى المجتمعية والذي يشكل تراتباً في المجتمعات المحافظة والتقليدية، تكشف الروايات زيفه وتضليله، متباينة – هذه الروايات – في طرائق معالجتها الفنية لهذه المفترضات في الرواية الحديثة من تجربة

---

(١) ينظر: شكري عزيز الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين: ١٢.

(٢) نفسه: ٥٠.

إلى أخرى، وهذا ما ستسعى الدراسة إلى تجليته بالاستناد إلى ممارسة تحليلية تنطلق من النصوص كمنجزات متحققة في الزمان والمكان، بكل خصوصيتها المحتملة.

لعلَّ رواية الكاتبة ليلى عثمان: "وسمية تخرج من البحر"[١] هي من أكثر الروايات اقترابا من مسمى الرواية الاجتماعية أو رواية النص الاجتماعي المسلم به، وهو النص الذي تراه الثقافة العالم الحقيقي وفق مستويات قابلية المصداقية أو الموثوقية غير التاريخية أو الأخلاقية (الفنية) كما رتّبها جونا ثان كولر، فالنص الاجتماعي أو النص الواقعي الحقيقي هو الخطاب الذي لا يقتضي التبرير والتعليل والشرح، أو ما يؤخذ على أنه مسلمة بدهيه، ويظهر وكأنه ناشئ عن بنية العالم الخارجي مباشرة، وهو نص نفترض وضوحه وطبيعته كأن نقول لكل شيء بداية ونهاية[٢].

وليلى العثمان في هذا النص لا تبارح نصوصها التي صورت من خلالها المرأة ضحية، وضحية للقيود الاجتماعية بالغة التخلف والقسوة والتي تحول دائماً دون استمرارية الحياة، وتقطع سبل اللقاء الطبيعي بين الرجل والمرأة، كما أن كتابتها أطروحة للظلم المجتمعي المتراتب في بناه الموضوعية والرمزية، والذي لا يفرق بين رجل وامرأة، فهو ظلم يفضي إلى حالة من القهر يمارسها المجتمع ضد أفراده محكماً رقابته على المرأة حاكماً عليها بالإعدام إن ابتعدت عن خط سيره[٣] وحتى الرجل في بنية التراتب المجتمعي القامع غير قادر على تعديل الموازين، وإحقاق أي حق حين يخضع ذاته لتراتب هذه المنظومة.

---

(١) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر، دار المدى للثقافة والنشر، ط٢، ١٩٩٥م.

(٢) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ٢٤٦؛ ٢٦٥.

(٣) تنظر: رزان محمود ابراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة: ١٨١، وهي تدرس رواية ليلى لعثمان " المرأة والقطة " والصادرة في طبعتها الثانية عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ١٩٩٨، وهي رواية لا تغادر أفق النص الاجتماعي الشبيه في كثير من مفاصله الروائية بنص "وسمية تخرج من البحر" الروائي قيد الدراسة، وخاصة في اعتبار المرأة ضحية مختلف الأطراف المجتمعية.

فها هو عبد الله بطل رواية " وسمية تخرج من البحر" يواجه بهياج وغضب زوجته حين اقترب منها، فهاجت وكأنها بانتظار تلك اللحظة، وحين خاطبها: "يا بنت الحلال"، متوسلاً إليها، هبّت في وجهه قائلة: "بنت الحلال تصبر كغيرها من الصابرات، من يسمعك يتصور أنني أظلمك" رد عليها فاستقامت في الفراش، ملتفة إليه صائحة: وهل تتصور غير هذا، أي ظلم هذا الذي تمارسه في النهار والليل[1].

وبعد هذا الحوار بين الزوج والزوجة يتدخل السارد العليم معلقاً مشاركاً وكأنه يقتحم فضاء السرد: "هذه الغبية . هل تستطيع أن تتحسس الجرح النائم باسترخاء ولذة داخل صدره"[2] ويعني بذلك جرح وسمية التي ابتلعها البحر في مشهد يدين الفكر الاجتماعي في المجتمعات التقليدية المكبل لأبسط معاني الحرية، ولا يعترف بالعاطفة، وهو مجتمع قبلي طبقي في آن واحد، عبد الله بعد أن صارت وسمية المرأة ضحية، ما فتيء يتذكرها كل ليلة بشعور مؤلم بالذنب، فهي في نهايتها تلك ما زالت تؤلمه: "يتذكرها كل ليلة، آه كم تؤلمه، ويعود التساؤل منشاراً حاداً يزرع أسنانه في صدره وينشر عظامه، هل كنت السبب؟ أنا الذي طلبت منها أن تأتي، أنا الذي قدمتها هدية للبحر، لماذا أنكر ذلك؟ لماذا أنسى ذلك اليوم؟"[3].

اضطربت من الخوف، خوف انكشاف أمرها حين رافقته إلى البحر بناءً على الحاحه ليحلما معاً بأسرة وأطفال أسوة بأحلام ملايين البشر، وخضوعه أيضاً لتراتبات مجتمعه الاضطهادية التي أشعرته بالدونية كونه ابن مريم الدلالة الأرملة الفقيرة التي تعتاش من خدمة الأغنياء وإيصال طلباتهم إلى بيوتهم، إنما يؤشر إلى التمايز الطبقي في مجتمعات شبه إقطاعية لا تذيب الفوارق بين الطبقات وما يتبع ذلك من ممارسة اجتماعية فحسب بل ترسخها وتفعلها وتنتج آليات تمثيلها، وكذلك تنتج حساسيتها الاجتماعية بما يسمى في حقل الدراسات الاجتماعية "الهابيتوس" بوصفه عفوية اجتماعية توليدية تؤكد نفسها في كل مواجهة، بل ترتجل ذاتها في المواجهة مع مواقف لا نهائية التجدد في واقع اجتماعي فضفاض وغائم ومبهم، ينتج مفاهيمه

(١) تنظر: ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ١٣.

(٢) نفسه: ١٥.

(٣) نفسه: ٥٠.

المتعددة الأشكال والمطواعة واللدنة مقابل أن تكــون محــددة ومعــايرة ومــستخدمة بطريقة جامدة.

إنّ هذا التماشي للحساسية الاجتماعية بمواقف فضفاضة ومبهمة هو الذي يتيح للخاضع وفق التراتب الأبوي في المجتمع أن يساهم في تجــسيد وإحكــام الــسيطرة، وعليه فإنَّ خضوع العمال والنساء والأقليات لا يكون في الأغلب تنازلاً مقــصوداً أو واعياً للقوة الفظة للآخر المخضع بقدر ما يكمن في التلاؤم اللاواعي بين "هابيتوسهم" والمجال الذين يعملون فيه[١] فها هو عبد الله يقول: "بيني وبين وسمية فوارق كبيــرة، هي ابنة الحسب والنسب وأنا ابن (مريوم الدلالة)، هي ابنة تاجر كبير يجول ويصول في بلدان الله ويأتي بالغنائم، وأنا ابن رجل لا يذكره أحد، مات، وتركني يتيمــاً، هــي ابنة أمها ذات الأصل والفصل، وأنا ابن "مريوم" التي تحمــل بقشتهــا وتــدور علــى البيوت"[٢].

إنها الفوارق المعتادة في المجتمعات والتي لم ينجح الانتقال من حيــاة الريــف على بساطتها وتراحمها حين يخرج الأطفال حفاة إلى الشارع الطويل لحمل البــاقلاء الساخنة إلى البيوت في حياة هادئة، شــفافة بعواطفهــا، غنيــة بالحــب، بالرحمــة، بالتواصل، إلى حياة المدن الغنية في تغييرها، فحياة الرحمة والتي ترتبط زمنياً بطفولة عبد الله ووسمية سحقت، ثمة من سحقوها ومزقوا بيوتها وخربوا ملامحها " صــارت مدينتنا دخيلة علينا، وضاع بيتنا"[٣].

إنّ الحساسية الاجتماعية الفضفاضة المرنة في إنتاج آليات توافقاتها الاجتماعية تجد خطابها التصالحي والتوافقي "وتسحبني أمي، تشدني إلى صدرها تواسيني، يا عبد الله هذي سنة الحياة، خلقها الله عم وخادم، غني وفقيــــر، حــاكم ومحكــوم، الــدنيا مختلفة، هي فعلاً عمّة من عماتك"[٤].

---

(١) ينظر: لويك ج، د. فاكان، نحو علم ممارسة اجتماعي: ١٨٦؛ ١٨٧.

(٢) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ٢٢.

(٣) نفسه: ١٧.

(٤) نفسه: ٢٤.

إن النظام الاجتماعي في المجتمعات التي تجهل الكتابة كما يـــرى شـــتراوس يفرز تصورات للعالم تبدو برؤية أصيلة، وتشرح ما تكونه الأشياء بما كانته، وتجــد التبريرات المتلائمة التي تفسر وتنظم معطيات التاريخ وفقاً للمعطيـــات اللاشـــعورية للحياة الاجتماعية، ذلك أن من الصعوبة بمكان إيجاد مبرر أخلاقي أو تفسير عقلانـــي لعادة من العادات أو لمؤسسة من المؤسسات[١]، فأم عبد الله في تهوينها عـــن ابنهـــا ترسخ المؤسسة التي تخضع الناس بعضهم لبعض، وتراتبهم اجتماعياً وفقـــاً للمنبـــت العائلي أو الوضع المادي، وتعجز أن تجد تفسيراً أو مبرراً أخلاقياً مقنعاً وعادلاً لهـــذا التمايز الطبقي المجتمعي في منافسة غير شريفة.

يحاول عبد الله أن يجد منافذ ينفد منها إنسانياً ليجد مكاناً لخطوة تقارب من أهل وسمية ومن وسمية، وليجد الخطاب جاهزاً. "لا أعرف يا وليدي، وتحضن رأســـي .. ولكن هؤلاء رغم طيبتهم لا يحبون أن يتطاول أولاد الفقراء على أولادهم"[٢]، يتساءل عبد الله بحنق: فقـــراء، لماذا أنا فقير يا أمي؟ .. ربك يعلـــم وليـــدي، وهـــل بنـــات الأغنياء لا يحبون أولاد الفقراء والحب لا يعرف غنياً ولا فقيراً، ترد الأم رداً مانعـــاً جامعاً: ايه، الغني للغنية، والفقير للفقيرة، هذا حال الدنيا[٣]، آليات الإخضاع لا تسمح بالتقارب، وتكرّس الهيمنة المؤسسية المجتمعية للفقـــراء والأغنيـــاء ،وتقـــدم تبريـــراً اجتماعياً ساعياً إلى إقرار مشروعية سيادة الأغنياء علـــى الفقـــراء، تكـــرس ســـلطة الأغنياء وما تني تُجدد قيودهم، والأم تمارس خطابها المهيمن على الموضوع كما هو في واقع الأمر، لا تمتلك وعياً متجاوزاً، ولا تريد عالماً آخر يعدّل الموازيين قلـــيلاً، هي حارسة للتقاليد متوائمة معها، والابن يريد مجاوزتها مجاوزة فردية ليكون الـــثمن اختباء وسمية في البحر خوفاً من صيادين مارين إن اكتشفوا أمر وجودها مـــع عبـــد الله، سيسعون إلى نتيجة لن تقل عن موتها في البحر، ليكون ابتلاع البحر لها أهـــون الشرين .

---

(١) ينظر: الزواوي بغورة، البنيوية منهج أم محتوى، عالم الفكر، مجلد ٣٠، أبريل، يونيو ٢٠٠٢: ٦٩.

(٢) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البخر: ٢٥.

(٣) ينظر: نفسه: ٢٦.

كما أن المجتمعات المبعدة عن القــراءة والكتابــة تكــسب أفرادهــا حيــاتهم الاجتماعية من خلال التجسد البيولوجي الفردي شاملاً الفروق الجنسوية، ومن خــلال تهيئة اجتماعية تكسبهم الطابع الجمعي لتصبح العلاقة بين الكائن الاجتماعي والعــالم ليست علاقة بين ذات أو وعي وموضوع، بل علاقة تواطؤ معرفي أو امتلاك متبادل بواسطة حساسية اجتماعية ترشد وتموضع التعامل مع شتى الموضــوعات بوصــفها كذلك[1] يقول عبد الله: "أتهجى بعض الأحيان حروفاً تعلمتها من المطوع، أو بعــض الأقران، كنت أهرب من التعليم وأفرُّ إلى البحر"[2] فعبد الله تعلم بعض الحروف مــن مطوع يعلمها تطوعاً، وربما سمعها من بعض الأصدقاء، وكان حل مــسألة التعلــيم برمتها الفرار منه باتجاه البحر معاشاً ومعتاشاً متوارثاً، فهذا حال شاب فــي مقتبــل العمر، في واقعه الاجتماعي الذي لا يرعاه بشكل مؤسسي.

هذا الواقع كما يرى بعض النقاد في سياقات دراسات روائية أخرى، هو الواقع المتخلف والمهزوم والقامع لأبنائه، هو المختبر الاجتماعي الذي لا ينــتج إلا كائنــات معذبة يطحنها اليأس وفقدان الأمل بالغد، ولا تمتلك حتــى القــدرة علــى التواصــل الإنساني مع أقرب المقربين، بل إن الإنسان نفسه يفتقد القدرة حتى على الانــسجام أو التواؤم مع ذاته[3]، تتراتب الضحايا في الواقع الاجتماعي لتتصدرها المرأة ثم الأمثــل فالأمثل من الضعفاء.

يوضح السرد بلغة وسطى ما بين المحكية والفصيحة وعبــر كتابــة بــسيطة وحوارات تتلاءم مع المستويات الثقافية للشخصيات ولا تنبو عنها ذلك، فعندما يقــول عبد الله لوسمية واسماً إياها بالجبن "آه منك أنت جبانة"[4] ترد عليــه بكــل بــساطة: "ومتى كانت البنت شجاعة، حتى أنتم الأولاد تخافون الكبار"[5] وبتقنية المنولوج التــي

---

(١) ينظر: لويك ج، د. فاكان، نحو علم ممارسة اجتماعي: ١٨٥.

(٢) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ٦٩.

(٣) ينظر: نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية في الأردن، دار أزمنة للنــشر والتوزيــع، ط١، ١٩٩٦: ٦٠.

(٤) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ٧٩.

(٥) نفسه: ٨٠.

تعيد إنتاج الأفكار يقول عبد الله: "مسكينة وسمية ككل البنات، تخاف، معها حق، فلم ألومها، هل تستطيع صبية لم تكمل عامها الرابع عشر أن تخرج وحدها، ولماذا ؟ لتقابل شاباً لا يرتقي لمكانتها، فهي ابنة حسب ونسب وهو ابن مريوم الدلالة"(١)، بل إن الأولاد يخافون الأولاد في سلم التراتب المجتمعي، فعبد الله تعرض لاضطهاد فهد وهو الأخ الأكبر في عائلة وسمية والذي يتوارث سلطة الأب وينوب مقامه حين كان على سفر، فهد هذا يسمه عبد الله بالشرير الذي كسر قدمه ذات يوم وصرخ فيه: " إياك أن تأتي ثانية هنا، لقد صرت رجلاً"(٢)، فيحاول عبد الله أن يجد المبرر لقدومه بالأشياء المرسلة لهم من أمه، "لكنه لم يهتم، تفل في وجهه وصرخ: هل تريد أن يتكلم علينا الناس"(٣).

إن التراتب المجتمعي الأبوي يؤشر إلى استبداد قيمه الاجتماعية ولا يسمح بسوق أية مبررات للقفز عليها أو تجاوزها تحت أي مسميات، ولو كانت من قبل خدمات متعددة قد تشكل منافذ لاختراق المحرمات في الأسرة، واستبداد المجتمع التقليدي كما يشير غير ناقد في سياق دراسات أخرى ومبالغاته في الذاكرة والحياة المجتمعية يبالغ في القياس إلى حدود الأمثولة، وكل عذاب تكون فيه المرأة ضحية يفصح عن اسم المذكر الذي أنتج هذا العذاب، ذلك أنه يتعامل مع المرأة بأيديولوجيا نسوية جاهزة، جوهرها المرأة الضحية التي لا تحتاج روائياً إلى ما يكشف عن وضعها كضحية، لأن ذلك الوضع يأخذ شكل البداهة.

إنّ هذه الايديولوجيا المباشرة تختصر الفعل الروائي وتكبحه، وتكون أساساً لنزعة شكلية في تركيب الشخصيات وتكوينها تجعلها نماذج جاهزة، مما يجعل وجود الشخصيات العياني وخاصة الشخصيات القامعة والمنفذة للتقاليد، والشخصيات المتواطئة الحارسة للتقاليد قائماً في الأثر الذي تتركه في قلب ضحايا خطابها ووجودها المنمذج، أكثر مما هو متمثل في أحداث تتواتر في العمل الروائي(٤).

---

(١) نفسه: ٨٠.

(٢) نفسه: ٣٦.

(٣) نفسه: ٣٦.

(٤) ينظر: فيصل درّاج، دلالة العلاقات الروائية: ٢١٩.

يبدو هذا النموذج في قول السارد العليم ملخصاً الأثر هذا: "حرمان كان يفزع حمامات العقل فتنفر طائرة، وتصير وسمية في الحي حلماً مجنوناً يشيرون إليه بأسف"[1] وفي موضع آخر يتداعى عبد الله ناعياً فجيعته "آه يا مواعيدي الضائعة، يا حلماً أنا وحدي أنتظره كل ليلة واصطبغ بالزفر، واحتمل صراخ بقرتي وأوامرها"[2] فمجتمع الذكورة كما هو في غير نص روائي نسوي يرى المرأة قبل أن يراها، يراها في وعيه المتكون التقليدي الذي يحذف الوجه والجسد والروح ويحيل المرأة إلى موضوع أو إشارة أو رمز، تختلف النساء في الأسماء والظواهر في المجتمع التقليدي وتتساوى في المعنى والدلالة، ولذلك يتقاسمن بشكل متساوٍ اضطهاداً متساوياً[3].

ولما كان الروائي حين يتعامل مع الواقع محللاً ومفككاً له، يتصور إعادة بنائه من جديد، لا على أساس تغيير عناصره وتبديل أدواره أو إعادة توزيعها فيأتي بواحد أو يخرج آخر، بل على صعيد إضافة جديد إلى هذا الواقع يعطيه دماً جديداً وفكرة جديدة، ولا يعني هذا تدمير الواقع أي نفي الماضي أو نفي الحاضر، بل تجاوز اللحظة الماضية والحاضرة باتجاه المستقبل، واستيعاب المتغيرات المستجدة والتي تتفاعل بحيوية ولا تملك فرصتها لإثبات الذات والإتيان ببراءة الولادة[4].

لقد استشرفت الرواية اللحظة المنتظرة والكامنة في الراهن بانتظار كشفها المستقبلي مشيرة إلى تغير المجتمع الذي لا بدَّ وأن تغيير معاييره ومنظومته ليتلاءم مع التغير المجتمعي الذي جاءت به ثورة الذهب الأسود، وتمثلت بترك عبد الله وأمه حيّهم القديم مودعين فيه ذكرياتهم، وصار لهم بيت حكومي بعد أن أصبح عبد الله موظفاً حكومياً في زمن تفجرت فيه ينابيع الذهب، وكأن كل مرحلة تأتي تحمل معها تناقضها وجدلها المجتمعي مما أشعر البطل باغتراب شديد وسوء تكيف دفعه إلى عدم الاعتراف بهذا الزمن، وأنّه ليس زمنه الذي يحب ذلك أن ينابيع الذهب الأسود النفطية التي تفجرت فجرت معها ينابيع الجشع والحقد واللهاث إلى ما لا نهاية، وأتت

---

(١) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ٣٤.

(٢) نفسه: ٤٠.

(٣) ينظر: فيصل درّاج، دلالة العلاقات الروائية: ٢٣٢.

(٤) ينظر: إبراهيم السعافين، تحوّلات السرد: ٢٣١.

بزمن يتنكر فيه الأخ لأخيه والجار فيه لا يعرف من هو جاره، ولا ماذا يعاني، حتى الأولاد تبعثروا وتاهوا(١).

إن الجديد الذي أضيف إلى الواقع وكان عاصفاً ومتعسفاً ظلّ يلح على عبد الله بنهاية يمكن أن تقرأ بأكثر من قراءة: فوسمية عندما دفعت بنفسها إلى البحر هرباً من رجال مروا بها وبعبد الله على شاطئ البحر كي تختبئ منهم وتنتظر زوالهم لتعاود الخروج حيث ابتلعها البحر، وخرجت عباءتها فقط، أثبتت أن مثل ذلك الوضع تأتي معالجته من قبل المرأة التي تصبح الطرف المدان والأكثر تضرراً، فالاختباء كان حرياً بها دون عبد الله الذي لو أدين فسيكون الأقل تضرراً حينما يتم احتساب ثمن التضحية، كان لا بدّ أن تحاول هي الاختباء، ذلك أن جرائم الشرف محتملة الحدوث أحياناً لمجرد الشك بالمرأة، فكيف بها في خلوة على البحر مع عبد الله بكل امتداداته المجتمعية الدونية في التراتب الاجتماعي، والتي تضاعف من الجرم حين يتعلق الأمر بجسد المرأة المحاط بالشكوك والغموض والمخاوف والمعاني المتضاربة، والذي يوصل إلى نتيجة تتمحور حول حكاية قتل العذراء التي حبلت، وإخفاء الجسد الذي يسبب العار للقبيلة(٢).

فالطقوس التي رافقت معرفة والدة عبد الله ووالدة وسمية بأمر ابتلاع البحر لها أيضاً طقوس ساهمت المرأة في إلباسها الثوب المجتمعي الذي يخفف من وقع الأمر على العائلة أكثر مما يعني ضياع وسمية الشابة في مقتبل عمرها على هذه الشاكلة، في البحر الذي كما يقول السارد العليم رغم حنان الأم فيه إلا أنه غدار مخادع، شره، شرسٌ كشراستها، كم التهم من غواصين وحطّم من سفن وسلب من بضائع ونكب من تجار(٣) فأمومة البحر وشراسته ذكورية، ذلك أن البحر هو عالم الرجال في النهاية.

وبالانطلاق من افتراض تفجير النص الروائي لأسئلة جديدة تجاوز ما هو قائم بافتراض ما هو كائن في رحم المستقبل، فموت وسمية على هذه الشاكلة واشتراك الناس في نسج حكاية ذهابها إلى البحر وموتها فيه، مرّ مرور الكرام، حيث تم تجاوز

---

(١) تنظر: ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ٦٢.

(٢) تنظر: فريدة النقّاش، حدائق النساء (في نقد الأصولية)، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ٢٠٠٢: ٧٣.

(٣) تنظر: ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ١٣.

الأحزان الفردية في سبيل درء الفضيحة، فصوت القتيلة وضمن هذا السيناريو يجب أن يفجر أسئلة جديدة، أصواتاً جديدة، قد لا يحتملها الواقع الاجتماعي بالنظر إلى ظروف تطوره، لقد اكتفى النص بتفجير صوت عبد الله الذي كان بإمكانه أن يظلَّ ناجياً ويعيش حياته خاصة بعد أن تزوج واستقر ضمن صيغة مجتمعية، وهذا هو الممكن والمتاح، فمثل هذا الوضع غير مؤهل لأن يفجر إلا صوت عبد الله الذي حبسه في جوفه ولم يعلنه على الملأ وكان يتألم ويتوجع صامتاً إلى أن ناداه البحر بسلطته المتعالية، وكما ورد في النص الروائي، يستجيب عبد الله لنداء البحر، للدخول في حضنه بألف ذراع تمتد لتحتويه وتهدئ من روعه، حينما يصر على لقاء وسمية عروس البحر وحين نادى بأعلى صوته: "وسمية، وسمية انتظريني، .. ويسقط جسده في الماء"(١) هذا هو الواقع المحتمل، أن يلحق البطل بمحبوبته بعد أن أتاح له الواقع الروائي فرصة العيش من جديد، ولكنه ارتأى أن يضيف جديداً وحلاً فردياً طقسياً متعالياً يوازن حياته شخصياً وفردياً بالموت أسوة بالحبيبة.

في رواية لطفية الدليمي "من يرث الفردوس" وهنا فإن الروائية لم تدمر فكرة "الرجل .. المرأة " تدميراً كاملاً، بل تبنت موقفاً متقدماً منصفاً وداعياً لموضوعية "فكرة الجنوسة " في الحياة المجتمعية(٢) تتخذ المعالجة الاجتماعية لقضية المرأة منحى آخر، من خلال اشتغال لغوي وتاريخي على المتخيل الروائي يبدو أكثر تعقيداً مما يعالج في روايات أخرى تلتزم النص الاجتماعي بمعيارية واضحة، ليكون حكاية لها بداية ولها نهاية.

فهذه الرواية تعالج قضية المرأة في علاقتها مع الرجل حين يتعرض الإثنان معاً لإضطهاد المؤسسة الاجتماعية في علاقة لا يتحيز فيها الرجل ضد المرأة دائماً وإن برزت بعض التحيزات، ذلك أن ما هو مسكون وقابع في لا وعي الرجل من معارف ومخاوف تجاه المرأة لا يمكن أن يتخلص منه دفعة واحدة، وبضربة قاضية إن جاز التعبير، ولكن الرجل المثقف المتسلح بالوعي الحقيقي البعيد عن الزيف

---

(١) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ١٤.

(٢) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٧.

والتضليل والمبالغة في توهم خطر وإيذاء الآخر لا يمكن أن يدع نزعتـه الذكوريـة طاغية، ولا بد أن يحيّد ما ورثه من أدبيات حول المرأة والنساء تجعل موقفه مـسبقاً منها في ممارسة سادية استبدادية لمعاني الفحولة المفترض أنها إيجابية، ودافعة للعمل على قاعدة المحبة والشراكة، وليس على قاعدة الإخضاع والإقصاء والنفي.

الرواية لا تنحاز في مجملها لقضايا المرأة، ولا تتجاوز الحـدود الاجتماعيـة المتراتبة في علاقة المرأة والرجل، ولكنها تسعى إلى تجاوزها في فردوس يُسعى إلى تحقيقه للمعرفة الأكيدة بأن الواقع الموضوعي لا يتوفر في مثل شروطه الراهنة على مثل هذا الفردوس، فهو فردوس غائب وربما سيظل كذلك، تبعية المرأة للرجل ضمن الشروط المجتمعية الراهنة تبدو محترمة في النص، ولكنها تؤشر باتجاه أن تتجـاوز على أسس جديدة، وقواعد جديدة لحياة مستقبلية يقول السارد العليم في ابتـداء هـذه الرواية: " الآن سيخرج سحبان ومعه مزينة إلى العالم مدمى الروح، وقد خلـق منـه الحزن والهول مقاتلاً مهيأً لمواجهة كل احتمال، نظر إلى مزينة محزوناً وعاتباً، هـي تدرك أدق احتياجاته وأعمقها، إلا أنها تتجاهل أحياناً هذا الإدراك وتضع قناع مخلوقة رؤوم، ومثل أنثى حيوان ما، تجيد ممارسة الأمومة، تصنع الفعل ونقيضه في آن معاً، لولا أن الماء يصير بين يديها بهذه العذوبة لتعذر على سحبان تجرع الماء، ماء البحر الأجاج، إنها تغير له مذاق العالم ... ويلمح ظل ابتسامة ماكرة مغوية ترتـسم علـى محياها في الظلام الشفي"(١).

تضع الرواية ترسيماً للعلاقة بين الرجل سحبان والمرأة مزينة، وتـؤطر هـذه العلاقة بحب عاصف يجعل سحبان لا يستطيب عذوبة الماء إلا إذا كان مـن يـديها، ولكنها أيضاً ترسم صورة المرأة كما يعتقدها الرجل من خـلال معرفتـه التاريخيـة المتوارثة عن تناقض المرأة، عن تلونها، عن تعدد أدوارها ما بين امرأة مغويـة وأم رؤوم، ولا ندري لماذا أحال السارد هذه المعرفة ليجعلها شبيهة في تناقضاتها وتعـدد أدوارها بأنثى الحيوان، والتي تتقارب في حسٍّ الأمومـة والـدفاع عنهـا، ذلـك أن المفترض ألا تكون العلاقة بين الذكر والأنثى، بين مطلق الأنثى ومطلق الـذكر، لأن

---

(١) نفسه: ٦؛ ٧.

تحديدها وفق هذه الثنائية يلتزم ضرورة خضوع أحدهما للآخر واستسلامه له ودخوله طائعاً منطقة نفوذه(١).

بالطبع فإن ترسيم هذه العلاقة وفق ما ورد في الرواية وكما أشّرنا إلى ذلك بالنص المجتزأ يشير إلى مركزية الرجل، حيث ستكتسب المرأة دورها بمدى قربها أو نأيها عن هذه المركزية، كما أن النص المجتزأ أيضاً يشير إلى المعرفة المتوارثة حول قدرة المرأة على استدراج الرجل بالغواية والإغواء، فابتسامة المرأة ماكرة مغوية ترتسم على محياها في الظلام الشفيف، حيث يصير الظلام شفيفاً وهو لازمة من لوازم الإغراء والإغواء الشهرزادية، فالهمس الشفيف والإبتسامة المغوية تنطلق من مجال المرأة الخاص، من فضائها الخاص، وفي الليل المليء بالهمس والإغواء، وهنا فإن خطاب السارد يبدو منسجماً مع الخطاب المجتمعي الذي يعتبر المرأة رمز الخطيئة الأول بالإغواء وبيّن الرجل مثال الخير والبراءة(٢)، وهذا الخطاب أيضاً يماشي البنية الأبوية الموروثة للتفكير التي تستولي على الحقيقة عبر آليات انتاج خطابها الخاص، الذي يتطابق مع نفسه ويتجوهر قاسماً الوجود من خلال العلاقة التضادية بين المرأة والرجل إلى حدين متناقضين، لتبرز الأنوثة فقط من خلال المساحات التي تتيحها الذكورة وكأنها ضرب من الوجود الناقص الذي لا قيام له إلا بغيره(٣) ها هو سحبان يطمئن مزينة في الرحلة نحو الفردوس قائلاً لها: لا تخشى شيئاً، تملكها الخوف ذاته، إن خذلها فستقتل نفسها قالت بزهد: "أنا لا أتوقع فردوساً ولن ألومك على شيء ولن أخذلك"(٤).

والنص يمتلك رؤيا نظرة الرجل إلى المرأة واختزال هذه النظرة في العلاقة الجسدية المحضة، كما أنه يساجل هذه الأفكار، ويضعها على طاولة البحث ومحك الإختبار، وربما كان تشوش مسار فكر الشخصيات في الروايات النسوية المؤدي إلى

---

(١) ينظر: نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩: ٢٩.

(٢) ينظر: وفيق سليطين، خطاب الأنوثة، تفكيك المطلق ونقض جوهر الهوية: ٥٤.

(٣) نفسه: ٥٥.

(٤) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٢٩.

تمفصلات روائية تناقضية مما يشار إليه في الكتابة النسائية، فسحبان الذي أحب مزينة حباً لا يقدر بحدود تضحية أو أية أثمان، وها هو يغامر بالهروب وأياها إلى الفردوس حيث يفرّان فرار عاشقين من الحصن، من مدينة "مدرارة" ـ وهي مدن روائية مفترضة ذوات حمولات تاريخية وحضارية ـ إلى جبل جديد فيه فردوس العاشقين هو "جبل الساهور" وهو يدرك حجم تضحيتها حين تفر من بيت أهلها وما يعني ذلك في المنظومة القيمية للمجتمع التي تعتبر أن بعضاً من تصرفات المرأة واجب الضبط ليس فقط لأنه مهدد بالفوضى الاجتماعية بل لأنه مما يشكل عاراً على الذكور، حيث تستخدم النساء كأدوات لإذلال الذكور في الحروب بين القبائل المتناحرة، وفي الواقع الموضوعي حين يكنّ مجلبات للعار وللإذلال ليكن الضحايا في كل الأحوال[١]، سحبان يقر بأنه يهفو إلى نساء سواها وهو غير نادم على ذلك، ولكنه يقول لها: أنت وحدك الباقية "[٢] والسبب: أنه لا يستطيع التماسك أمام امرأة فيها مسحة من جمال تحادثه أو تحييه، فالمرأة أمامه وأمام سواه من الرجال تعرّى من كل تاريخها وارتباطاتها ومشاغلها وأفكارها وتقف أمامهم محض أنثى .. "كان يفقد اتزانه إذا لمح ساقي امرأة خلال جلسة، ويفسر كل ما تقوم به مهما كان مبعثه على أنه محاولة للغواية، لاغياً كل ما يشغل رأسها وقلبها كأنها آتيه من العدم إليه وحده، عيبه أنه لا يفهم عالم النساء وأنماط تفكيرهنّ، ويحكم عليهنّ من وجهة نظره المستمدة من قناعات مشوشة"[٣].

يقدم السارد خطاب الرجل حول المرأة في صورة المرأة المشوهة، وأيضاً في صورة اقحامية في النص، إذ أن الكثير من الأفكار والكتابات في الرواية النسوية تأتي في صورة اقحام لأفكار جاهزة ذات دلالات جاهزة قد لا تكون مبررة على صعيد الرواية، أو متأتية عن سياقات روائية تقتضيها بقدر ما هي تداول لأفكار حول المرأة وحول نظرة الرجل إليها، مما هو متعارف عليه في الخطاب الاجتماعي

---

(١) تنظر: فريدة النقاش، حدائق النساء: ٧٩.

(٢) لطيفة الدليمي، من يرث الفردوس: ١٠٩.

(٣) نفسه: ١٠٩.

المتوارث في مجتمعات متخلفة(١)، تعيش بتقاليد وتصورات عن المرأة هي مزيج من الخوف والاستخفاف والتصورات الجنسية المشوشة والتي كما هو وارد في النص المجتزأ، تختزل الجنس في الغريزة، وتجعل منه صراعاً بين قوة وفتوّة وجبروت الرجل وضعف وخضوع واستسلام المرأة(٢).

إنّ المرأة التي ترسخ في ذهنها وفي عقلها اللاواعي فكرة وتصور أنها ما خلقت في هذه الحياة إلا لتكون شهوة للرجال، فستبذل كل جهودها لإبراز جانب الأنثى فقط في شخصيتها، وتوجه الأنظار إليه(٣)، ذلك أن تضحية سحبان وحبّه لمزينة وتحديهما للمجتمع برمته سيكون متناقضاً وهو يركب وإياها الأهوال، يعيش معها فقط في الفردوس المؤمل ما دام يضعف كل الضعف أمام أي ساق لامرأة، إلا إذا كان هذا البطل قد قرر أن يستبدل الأنثى بامرأة كائناً إنسانياً مشاركاً في صنع الحاضر والمصير بعيداً عن أي طابع نفعي، والواقع أن جاهزية الأفكار وتداوليتها هي من سمات الرواية النسوية، وتتضح هذه السمة بشكل وافٍ وجلي حين مناقشة الفكر السياسي وقضايا المرأة .

تتمحور الرواية حول علاقة سحبان ومزينة حينما قرّرا مغادرة حصن المسهج فراراً من احباط مدرارة التي أحبطت مشاريعهما ولقاءاتهما وطاردتهما بكل ثقلها الطيني وحقدها ومخالبها، لكنها لم تأكل ثمرتهما ولم تدنسها، حفظا كنزهما من الحياة وراء سبعة أبواب ومنحا لشاربي الدماء عروقهما، ولحاملي المدى لحمهما وما فرطا بالجذوة(٤) ويتدخل السارد المشارك مضيفاً أبعاداً جديدة لمحنة سحبان ومزينة علاوة على المطاردة ووحشية المدينة التي تشارك الناس وحشيتهم، وتطارد أحلام الشباب

---

(١) ثمة نظرة ترى أن: المتخلف متخلف إمّا لأنّ هناك فارقاً في النمو، أو لأنّ هناك تبعية لمركز أو هيمنة كالنظام الرأسمالي الغربي النشأة، وأصبح عالمياً، وسيطر على الجميع، ينظر: محمد الجوهري، ندوة الثقافة الشعبية والحداثة، فصول، ع٦٠، صيف، خريف ٢٠٠٢: ١٣٥.

(٢) تنظر: فريدة النقاش، حدائق النساء: ٧٩

(٣) ينظر: نفسه: ٧٣.

(٤) تنظر: لطيفة الدليمي، من يرث الفردوس: ١٥..

بحياة أكثر إشراقا، فهي مدينة الشاربين الممتصين للدماء، والحاملين السكاكين، ويتعقبون الجذوة والثمار .

وبالطبع فإن المدينة هنا تكني عمن يسكونونها ومن يسيطرون عليها، فهي ليست طبقة هنا، والأخلاق السائدة فيها ليست أخلاق المدينة، وإنما هي أخلاق من يسيطرون عليها[١]، ويرسمون للأشياء مساراتها، فقضية المرأة هي قضية اجتماعية بالدرجة الأولى، والمدينة تُسير بفكر اجتماعي متسلح بالمدى والحراب كما يبدو من النص .

سحبان وامرأته يرفضان إستلاب مدينتهم الحصن بكل دلالة الحصن على التحصين وعلى الانحباس والانغلاق من وجهة، وعلى مصادرة الحرية ومطاردتها كما لو كان سجناً من وجهة أخرى، وتصبح قضية اختفاء مزينة قضية اجتماعية تدفع الناس وأهل الحصن للشعور بالريبة تجاه هذا التصرف الفردي، والذي سيتأذى من ورائه الأهل رجالهم بالدرجة الأولى، فها هو والد مزينة كطائر كسير الجناح يدور في الغرفة مدركاً الساعة أية فاجعة ستحلُّ بالبيت لو اختفت مزينة، ولم يدرك أأصابه الخرس أم الشلل؟ وفي داخله يتفجر صهير! من نار الغضب والندم ومشاعر العار، "وإنها مثل جدار رفعت دعامته، فحمل سريره، يودُّ لو استنزل اللعنات على نفسه نفسه لأنه تساهل في شأن مزينة لأنها جلبت لهم وله الكارثة، وعلى أهل مدرارة يستنزل اللعنات لأنهم أهل سوء دفعوا بها إلى الخراب"[٢].

إن فرار مزينة مع سحبان على وجاهة أسبابه، ذلك أنها أخضعت لابتزاز من متنفذين في الحصن ففرت من الإضطهاد، ومن تنازلات والدها وعجزه وحديثه عن الحق والمحبة والأبوة التي تقبل المساومة فتسقط في الخيانة،[٣] "وهي قد طلعت وجابهتها المتاعب وظنها الناس صيداً في متناول اليد"[٤] يبرز بنية اجتماعية تكون فيها المرأة ضحية حين تطلب وتوضع في مقابل كف أذى أو جلب منفعة، حين تكون

---

(١) ينظر: عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة: ٧٦.

(٢) لطفيفة الدليمي، من يرث الفردوس: ٣٧.

(٣) ينظر: نفسه: ٤٣.

(٤) نفسه: ٤٠.

موضوعاً للخيانة والمساومة دون أي اعتبار لإنسانيتها، كما أنه يبرز أيضاً جانباً من الثقافة الشعبية القائمة على المجاراة بمعنى عدم اتخاذ أي موقف مقابل المكاشفة بدلاً من التعمية والخنوع وغير ذلك من الممارسات المجتمعية الخاضعة لخطابات مهيمنة(١)، ويكشف لنا النص عن عواد السليم الرجل المتنفذ سياسياً ويمثل السلطة السياسية في الحصن، وأراد شراء مزينة ثم لما اختفت وصار الوالد في مواجهته لم تعد قضية اختفائها اجتماعية بحتة، صارت قضية سياسية يدافع عنها الوالد حين طلب منه عواد السليم غسل عاره بيديه بذبحها من الوريد إلى الوريد فأجابه الوالد: " أنت عواد السليم تتحدث عن العار، اسمع يا رجل ايدينا لن تلوثها الدماء ما حيينا، وإذا كان أمثالك قد ألفوا ذبح النساء، فنحن نجلُّ نساءنا ونفديهنَّ بأرواحنا"(٢) وهنا يتخذ هربها مبرراً قوياً حين يكون فراراً من تسلط سياسي، وهذا الفرار في ظل ظروف معينة لن يستوجب القتل غسلاً للعار، لأنه فرار من حياة مهددة، إن لم يكن بالموت فالبنبذ، ولم يجدا غير الفرار نجاة بنفسيهما هذا ما اعترفا به حينما وصلا فردوس السعادة، وصلا حصن العشاق الذي يستقبل الفارين بحبهم، إما لاختلاف في الدين أو لعداء عائلي أو قبلي أو هرباً من زواج قسري تفرضه المصالح التي تسقط الفرد من حسابها(٣)، فالفرار من مؤسسة اجتماعية تضطهد الفرد في معظم الأحوال إن خرج أو حاول الخروج عن الجماعة البشرية المتجانسة المنصهرة بقدر ما بينها من هذا التجانس، تتبنى وتنتج بالضرورة وتستهلك مجموعة من المعارف والتصورات والإبداعات(٤)، ورغم أن الثقافة الشعبية في الغالب ثقافة متسامحة ومعتدلة وفيها توافقات مجتمعية ولا تفرق بين أبنائها تفريقاً لافتاً، وتنتج ثقافتها المعبرة عن روح الشعب، إلا أنها لا تعدم سلوكات خانقة لوقع الحياة وتتماز بصرامة عقلانية وقسوة شديدة(٥) تكون ضحيتها

---

(١) ينظر: محمد الجوهري، الثقافة الشعبية والحداثة: ١٣٦.

(٢) لطيفة الدليمي، من يرث الفردوس: ٩٣.

(٣) ينظر: نفسه: ٩٣.

(٤) ينظر: محمد الجوهري، الثقافة الشعبية والحداثة: ١٣٦.

(٥) ينظر: أحمد موسى، الثقافة الشعبية والحداثة: ١٤٣.

المرأة ثم الأمثل فالأمثل من الضعفاء والعجزة، والذين يصبحون أسرى معتقدات تقال وتنقل وتُتَمثل وهذا هو المهم أساساً للسلوك الاجتماعي.

إن خطورة هذه التقاليد وهذه المعتقدات الشعبية الاجتماعية التي تسير حياة الجماعات تكمن في كونها قوى محافظة لا قوى إبداع، هي قوى استمرار لا قوى خلق وتشكيل وتعديل لهذا التشكيل، يصبح المجتمع مكاناً تتجمع فيه بقايا ورواسب تراث نازل من طبقات عليا على شكل سلطة متعالية(١)، من أجل ذلك وصفت الرواية الحصن بالضاغط على أفراده بكل ثقله الطيني ليصبح النظر في قضية المرأة من خلال هذه المواضعات الاجتماعية نظرة في بنية المجتمعات التي تعيد إنتاج نفسها في إطار النظام الأبوي الذي يكون الامتثال والإقصاء هو أحد تجلياته، " فالنساء ضحايا الضحايا حين تنوب الذكورة عن الأنوثة وتتولى تمثيلها"(٢).

ولأن الحصن البديل وهو الفردوس الذي يسيران في أثره هو فردوس تاريخي أثري، فإنّ الكتابة الاجتماعية في الرواية تتقاطع وتتعالق مع الكتابة التاريخية، وهي قابلة للتعالق مع أنظمة فكرية وأيديولوجية فيما سمي يالأيديولوجيم (Ideologeme) كما نظرت له جوليا كرستيفا، والذي يتيح ربط بنية أدبية ملموسة كالرواية ببنى أخرى فكرية أو تاريخية على خلفية التعالق والتقاطع، حيث تحيل الرواية إلى هذه الأنظمة الفكرية الأيديولوجية مانحة الرواية معطياتها التاريخية والاجتماعية على قاعدة الجامع النصي الذي يتيح اعتباره وحدة فكرية جامعة للنص(٣)، بالإضافة إلى أن دخول الأصوات التاريخية وبناها الفكرية في النص مما يعدد هذه الأصوات ويثريها كمفهوم تعددي، كما أن الحوارية النصيّة نابعة من مجال الاختلاف والتعددية الذي سيعني أن الرواية تقدم بوصفها تقاطع سطوح نصيّة بدلاً من أن تكون نقطة (معنى ثابتاً)، وبوصفها حواراً بين عدة كتابات وصولاً إلى مفهوم نصيّة النصوص والتي

---

(١) ينظر: محمد الجوهري، الثقافة الشعبية والحداثة: ١٤٤.

(٢) فاطمة المرنيسي، الحريم السياسي، ترجمة عبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، (د.ت): ١٥.

(٣) ينظر: عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي: ١٥٤.

تعني في أحد وجوهها امتصاص نصوص وإعادة تشكيلها في نص جديد، عبر مفهوم العبر – نصيّة بدلاً من العبر – ذاتية(١).

لقد جاء باختين بمفهوم الحوارية (Dialogism) للتأشير على تعالق تعبيرات بتعبيرات أخرى وفق آليات نصيّة لتصبح علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي مشيراً إلى الحوارية الداخلية المحتملة للبعد التناصي الذي يحمله المنولوج، وهو الحديث الذاتي المضاد لمصطلح " الديالوج " الحوار، فالرواية تنطلق من تعددية الخطاب والأصوات(٢) بحوار داخلي يستمدّ من توالد النصّ وتناسله، وبحوار خارجي يكون بين نص ما ونصوص أخرى متعددة المصادر والمستويات والوظائف والأنواع "الأجناس" فيما سُمي بالتعالق النصي(٣).

ها هو سحبان عندما تعمّد ومزينة في ماء النهر بعد أن ارتحلا عن حصن مدرارة، وحاذاها في الماء، "لم يجرؤ على لمسها، كانت تبدو مثل فكرة أو حلم، خشي إن هو مدَّ يده إليها أن تذوب وتتلاشى، صورة آلهة قديمة ... صورة الألم الإنساني، مأساة الجسد المقتول والمضي به على عتبات الخوف والمحرمات"(٤)، التطهر بالماء والتوظيف الغرائبي المحاكي لبدايات النقاء والطهر الأسطوري الأولى، كأنهما يبدآن الحياة في صفة خلق جديدة تحاكي القصة الأولى وتتماهى بها، يتطهران بالماء لأنّ الماء هو رمز التطهر من الخطايا والأرجاس والدنس(٥) في طقس أسطوري يخلصهما من القلق والخوف واضعين طاقتهما الفعلية في هذا الطقس التطهيري لكونه صيغة متوارثة ومثلى تنطوي على مبررات الخلاص البشري من الألم، فهذه الطقوس المؤسطرة هي صورة للنفس وصورة للمشاكل والأوهام والمعاناة اليومية(٦)، وكما

(١) تنظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ٣١٨؛ ٣١٩.

(٢) ينظر: تزفيتان تودروف، التناص، ترجمة فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٤، ١٩٨٨: ٥.

(٣) ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت، ١٩٩٠: ١٠٣.

(٤) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ١٧.

(٥) ينظر: فراس السوّاح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثيولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، ط١، دمشق، ١٩٩٧: ٢٤.

(٦) ينظر: فرج ياسين، توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: ١٧.

يرى غير دارس فإذا كانت العودة الحقيقية إلى الـوعي الميثيولـوجي تكـاد تكـون مستحيلة، لهذا يبقى السبيل الوحيد متمثلاً في المناورة بالأفكار الأسطورية، لذلك تتعدد الأسطورة، وتتعدد بسبب من ذلك قراءاتها المخصبة(١).

إن هذا النص المجتزأ المؤسطر والذي أراد من خلالـه سـحبان أن يحتـوي محبوبته أو ان يطوقها بذراعيه لكي لا تهرب وتتحول الى ماء أو ضياء(٢) قد اشـتغل عليه بإضافة مرهنة تمثلت في كون جسد هذه الحبيبة عرضة للتحول إلى ضياء وأثير وهو عرضة للقتل أيضاً على حدّ تابو المحرمات خوفاً وقهراً، فـالنص أعـاد بنـاء خطاب ديني قدسي بالإتكاء على زمن
تاريخي أول وكأننا أمام حقبة تكوين وهي قصة الخلق الأولى في زمنها الغائم، زمنها القار الذي تم وانتهى(٣)، ولكنه يتجدد فينا ويتعدد بفعل كل قراءة جديدة للنص لا علاقة لها بزمن ابتداء وانتهاء الحدث الكوني الأول ممثلاً بقصة التقاء آدم وحـواء وابتـداء الحياة، يصير هذا الزمن زمناً أصلاً لا يحتمل التأريخ ولا يقبل بـه، وفـي الـزمن الأصل لا مكان للبشر، بل لمن هو مختلف عن البشر ومغاير لهـم، حيـث التمـاهي بالمقدس الدافع بزمن المؤمنين إلى تخوم الأسطورة، ومن خلال الإنتماء إلى الصورة الأصل، بكل هالتها ولا نقص فيها، يتحقق الانتماء إلى الزمن الذهبي البعيد كما لو تم الانطلاق أو الارتحال من زمن الزيغ والهوى إلى زمن الطهر المطلق الأول(٤).

تعدد أصوات النص وحواريتها متنقلة بين الأزمنة ومـضيفة للروايـة قيمهـا التعضيدية، مفيدة أيضاً من مختلف تقنيـات توظيـف هـذه الأصـوات بحمولاتهـا الايديولوجية وكأنها تضع الرواية في بعض تعددية أصواتها على تخوم الملحمة التـي تقدس نبل معاناة الإنسان وبطولة هذه المعاناة، مساندة المعاني الكلية فـي الروايـة ، والتي تعني أن ما يحصل من أحداث في الواقع الموضوعي تكاد تقرب مـن الخيـال ومن الخوارق، وإنها العجائب والغرائب المباركة التي توقظ فـي الأشـياء روحهـا، وتتدخل حين تتخذ الأمور الحدثية مسارات معقدة، يتدخل العجائبي ليحقق عالماً تلتقي

(١) نفسه: ٢٧.

(٢) تنظر: لطيفة الدليمي، من يرث الفردوس: ٢٠.

(٣) ينظر: الأزهر الزنّاد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣: ٧٥.

(٤) ينظر: فيصل درّاج، الشيخ التقليدي والمثقّف الحديث، الكرمل، ع٦٨، ٢٠٠١: ٤٢.

فيه اتفاقيات الرغبة الداخلية والواقع الخارجي[١]، حين يتحد الانسان بمثيولوجيا الطبيعة، كما يتحد القمر مع النجوم في منظومة واحدة[٢] بالإضافة إلى تحقيق متعة الإدهاش والإفتتان حين يلتقي النص بكل تعالقاته وتقاطعاته مع الموروث الإنساني الذي لا يموت، والذي يتعانق مع الحاضر ويتكامل به[٣] ولتكون قصة سحبان ومزينة هي قصة كثير من النساء[٤] وليوصلنا السرد إلى حقيقة أنّ حصن المسهج وهو الحصن الفردوس، هو فردوس أرضي، وهو ليس خارج الزمان، والذين في الحصن ليسوا من الأنبياء والزهاد، وإنما هم من أبناء الأرض وأن الشيخ إياس النادري وهو المسؤول عن حصن المسهج لم يخترع جنة حصن المسهج وهو ليس برضوانها[٥]، يعود النص للإلتحمام بالواقع على شروطه، والتي تعني أن ليس هناك على الأرض جنة موعودة أو فردوسٌ موعودٌ، يمكن السكنى فيه بديلاً عن واقع موضوعي مؤلم، وأنه لكي يبنى مثل هذا الفردوس فلا بد من تجاوز الكثير من البناء الراهن في كل صوره وتجلياته، والسير نحو الغد بامرأة معاصرة عظيمة تنطلق من قيودها، وهنا يدخل النص مجال النص الثقافي، والنص الثقافي يتداخل مع النص الاجتماعي، ويصعب تمييزهما غالباً تماماً كالمعرفة المشتركة التي يتبناها أفراد الجماعة الثقافية[٦]، وبهذا التداخل ما بين الثقافي والاجتماعي تبرز القدرة الفائقة للنص الروائي على تمثل الأفكار والايديولوجيات بوصفها منطلقات تحكم جوهر الواقع وتؤسسه، لكنه يخضعها لخصائصه الفنية والأسلوبية والجمالية، حيث يسلطّ عليه سلطة السرد لتدخل في حوار جدلي منتج مع سلطة الواقع، بوصف أن الأحداث

---

(١) هيرمان نور ثروب فراي، الأدب والأسطورة في النقد والأدب، ترجمة عبد الحميد إبراهيم شيحة، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٨٦: ٢٧.

(٢) ينظر: دوتكو نايفسكي، الشفرة الشعرية للأسطورة، ترجمة عدنان بركات، الثقافة الأجنبية، ع٢، السنة العشرون، ١٩٩٩: ٤١.

(٣) ينظر: علي البطل، تحوّلات المقدّ والمدنّس: ٢٥٦.

(٤) تنظر: لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٨٠.

(٥) ينظر: نفسه: ١٢٩.

(٦) تنظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ٢٤٦.

الروائية مستمدة أساساً من الواقع، وداخلة في مرجل الفن بحيث تتكيف لمتطلباته وخصائصه(١).

ولما كان الفن القصصي ينهض على أساسين: اجتماعي وجمالي، فإن وعي الكاتب سينحاز إلى الواقع انحيازاً كلياً مثلما ينحاز إلى الفن أيضاً(٢)، ولكنه انحياز لا يطابق بالضرورة مضمون فكر الجماعة التي يعبر عنها، ذلك أن الصياغة الجمالية تتخذ صورة متفردة ومتميزة عما يجري في الواقع، فالمبدع يشكل عالماً من العلاقات التي تدخل في مجال التركيب الجمالي بسبب أن مضامين الأعمال الإبداعية مبنية في شكل صياغة مجازية تختلف اختلافاً كبيراً عن المضمون الواقعي للوعي الجماعي . ولكن الإبداع في نهاية المطاف تعبير حقيقي عن روح الجماعة، وتوقها الحاد الذي تتطلع من خلاله إلى تحقيق وجودها وطموحاتها وآمالها، يستطيع الفنان المبدع تجسيدها وصوغها في علاقات نصية فنية تعبر بشكل عميق عن رؤية العالم في بنية فكرية جمالية منسجمة غاية الانسجام(٣).

إن هذا التوق الجماعي المتطلع اليه لتحقيق أطروحة الجماعة وتطلعاتها وطموحاتها وقد أفصح عنه النص منحازاً إليه بوعي يوارب في التفلت من السلطة التي ترتهن المعرفة والكتابة في المجتمعات العربية، يحاول النص وهو يصيغ حدوداً لنفسه ويؤسس تخومه الخاصة وهوامشه وأشفاره وأطرافه ومحيطه أن يتفلت عابراً تلك التخوم والأطراف والمحيط بالإفصاح عن تكميلية ترى في رحم المستقبل شيئاً أكثر مما هو عليه حقيقة، ورغم أن الأساس الجمالي يحكم صياغة النص أيضاً ويحجمه من أن يكون اختلافاً خالصاً عما هو مألوف وواقع في الواقع، يلجأ النص إلى عدم امكانية الحسم في تطلعاته تلك، فيعاود تغطية معانيه وهو يبني معناه

---

(١) ينظر: محمد صابر عبيد، مفارقة المعنى الروائي، مجلة تايكي، ع١٠، شتاء ٢٠٠٢: ٧٧، وهي دراسة في إبداع لطفية الدليمي.

(٢) نفسه: ٧٧.

(٣) ينظر: علي علوان، في انتطار القمر "رواية ميّ صايغ، الوقوع بين الشعري والتاريخي والسردي، تايكي، ع١٠، شتاء ٢٠٠٢: ٤٢.

الخاص[١] مع متناصات متعددة يكون منطلقها من الكوجيتو "Cogito" أي (الأنا أفكر)[٢].

إن تفلت النص الروائي قيد الدراسة من واقع مهيمن مسيطر قامع مصادر لكل أشكال الحريات ومن ضمنها حرية الإنسان الفردية، وحرية المرأة، قد تبدى حين الاكتشاف المريع لقبو التعذيب في الحصن الأمل، هو الذي أنبى بتكميلية النص: عندما سمع سحبان الصراخ ينبعث من القبو، أيقن أن أمراً قد حدث، لأن مطيع النادري (المسؤول الأمني للحصن) كان يأخذ ضحاياه إلى القبو عند منتصف كل ليلة، أما اليوم فإنه يبدو قد أسرع في ذلك[٣]، يصبح الحصن الجديد شبيهاً بالحصن القديم ولكنه يحمل النبؤة بالتغيير، رغم ما فيه من افتئات على ساكنيه، وما شكّله من إجهاض لحلم التغيير، هذا الحصن ذاته يحمل النبؤة التي ستساند المعرفة المتحققة في استشرافها المستقبلي، والتراث الإنساني الذي اعتد بالنبؤة وسيلة من وسائل المعرفة، بالرؤيا الثاقبة والرؤيا الإشراقية ولم يكن بالإمكان التحايل على النبوءة حتى لو وقع المحرم، كما هو الحال في قصة أوديب التي تحكي قصة نبوءة أحد العرافين الذي تنبأ بأن أوديبوس سيقتل أباه لايوس ويتزوج أمه جوكاستا خارقاً كل محرم، وكما تقول الأسطورة فلم يكن بالإمكان التحايل على هذه النبوءة ليقع المحرم[٤]، ولتكون النتيجة النهائية أنه ليس بالإمكان حين ترتكب الجريمة أن يفلت من العقاب المتوقع[٥].

وقد حفل التاريخ البشري في انعطافاته المعرفية الكبيرة بقصص الأحداث الكبرى التي استبقتها نبوءة ما، فهذه حدوسات وتوقعات تدخل ضمن المعرفة غير المحسوسة التي لا يدركها الإنسان، بل إن في بعض القصص والأساطير محاولات لعرقلة أو وقف النبؤة كما حصل في نبؤة أوديب، ولكن لا تنجح هذه المحاولات والعرقلات ليكون القضاء، قضاء الإله هو النافد في النهاية، تتبدى نبوءة سحبان حين

---

(١) ينظر: ج، هيو، سلفرمان، نصيّات: ١٣٠.

(٢) نفسه: ٣٤.

(٣) تنظر: لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ١٥١.

(٤) ينظر: لطفي الخوري، معجم الأساطير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٠: ٧٧.

(٥) ينظر: سعيد الغانمي، الكنز والتأويل: ٣٣.

يقول لمزينة: "إصغي .. شيئاً بمستوى المأثرة أو المغامـرة، يمس عـصب الحيـاة، ويستفز الركود .. هذا الحصن أراه نهاية عالم قديم، ومهداً لعالم وليد جديد"(١) سيتمرد الحصن وينهض من جديد، وسلطاته المتحكمة تدرك ذلك وهي تبني سـلطتها علـى أساس من الحفاظ عليه وعدم التفريط فيه، ولكن أحد حراسه وهو "وهب" يقول لأياس النادري سيد الحصن الجديد: "إن بذور التمرد كامنة تحت الجلد في انتظـار الظـرف الذي سينطلق منها زرعها"(٢)، ليكون مثل هذا الفكر الـواقعي المنـاور بـه بـالفكر الغرائبي والعودة إلى منابع الأسطورة النقية المثالية هو الواقع الموجود فـي أفكـار الشخصيات على المستوى المثالي الفلسفي مهما تردى بأردية تخلط الواقـع بالإيهـام الروائي.

من اللافت للنظر أن تنطلق النبوءة التكميلية هذه من قبل سحبان في حديثه مع مزينة، وهذا انسجام مع واقع الحال الفكري في المجتمعات العربية، انـسجام لا واع يؤكد أن فعل التغير هذا أسوة بأي فكر متعلق بالأحداث الكبرى كالحروب والثـورات هو فكر ذكوري، وفعل ذكوري ينسجم مع ترسيمات الذكورة وارتباطهـا بالرجولـة المنوط بها فعل التغير وفعل الحماية، فالنص حتى في آفاقه التكميلية لا يبتعـد عـن الواقع أساساً، بل إن جوهره في هذا الواقع، تبدو فيه المرأة متواكلة أكثر ممـا هـي مبادرة أو مشاركة في صورة الرضا كما في هذه الرواية تحديداً، قد تكون الـصورة احتجاجية في رواية أخرى، كما هو الحال في الأحداث الكبرى كـالحروب، ورضـا المرأة والذي قد يتميز بالتواكل هو حصيلة لحرمانها التاريخي من المساهمة الفعالة في النشاط الاجتماعي والسياسي الفاعل(٣).

وهنا يتقدم الوعي السياسي على الوعي الاجتماعي، ويرى بعض الدارسين إن إظهار البطل للوعي السياسي مقابل العجز الاجتماعي هو من باب ضعف الاجتماعي عن إجراء البدائل، ولأن جل اهتمام منظري المشروعات النهضوية الثقافية العربيـة هو للسياق السياسي والتاريخي دون السياق الاجتماعي، في اهتمام واضح بالبنى العليا

(١) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٩٦.

(٢) نفسه: ١٤١.

(٣) تنظر: نازك الأعرجي، النأي عن منخفض النساء: ٣٥.

لمشروعات النهضة على حساب البنى الاجتماعية الأخرى المرتبطة بالحركة اليومية للسلوك الاجتماعي للفرد والجماعة القدرة المستمرة على الإملاء والإرساء، يصبح التاريخ متشكلاً في وجدان البطل، وهو جزء أساسي في تكوينه الثقافي والنفسي والاجتماعي بصرف النظر عن موقفه الفكري منه، وهذا يستلزم التطلع إلى جعل الاجتماعي وما هو أدنى في مراتبيته من البنى العليا في فلسفة الرؤى، وفي أولويات العملية النهضوية الثقافية، رغم حضور البنيات المقاومة لكل التغير المنشود(١)، ربما كانت هذه المسألة من أهم إشكاليات التناول الروائي للواقع الاجتماعي، ولجدله اليومي والتاريخي ممثلة بهذه التعالي للنماذج الهاجعة في اللاوعي الجمعي، والتي ستصوغ قيم الوعي الجمعي، والذاكرة الجمعية التي ستنحصر في كونها ذاكرة عالم للعرف والعادة والتقليد وخطة حياة المعدة سلفاً(٢).

إن تقدم النسق التاريخي والسياسي هذا، وتسيّده الاجتماعي في المتخيل الروائي المحايث لمركزية الواقع والخاضع لسيطرة مهيمناته قد امتد وتجذر في الكتابة الروائية النسائية حتى طال نصاً ثقافياً نال حظاً واسعاً من القراءة والنقد، وهو نص ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، الذي حظي بالكثير من الدراسات النقدية التي جلّت مختلف جوانبه الدلالية والفنية، فقد رأت بعض هذه الدراسات أن ذاكرة الجسد نص يعيد بناء تاريخ الثورة الجزائرية، وما تلاها، متنقلاً عبر تقنية الحوار والمناجاة بين الحاضر البسيط والماضي البسيط، مستخدماً الذاكرة الراجعة كطريقة لإضافة ما فقد، وبطلة الرواية هي رمز وموضوع في الوقت نفسه، فهي رمز الأرض والبلاد وموضوع الحب والعاطفة، أمّا البطل فهو وطني سابق بترت يده في حرب الاستقلال الجزائرية، ودفع إلى استخدام يده الأخرى ليصبح أحد أهم فناني عصره، وهو صديق أبيها سي طاهر، المقاتل الشريف الذي دفع حياته ثمناً لاستقلال وطنه.

---

(١) ينظر: نبيل حداد، الرواية والواقع الاجتماعي، دراسة في تجربة الرواية الأردنية، الرواية في الأردن، منشورات جامعة آل البيت، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م: ٤٢ ؛ ٥٢ وينظر: فاتح عبد السلام، مقدمات ما قبل التغيير الأدبي، ألف ياء، مجلد ثقافي فصلي، م١، ابريل – نيسان، ٢٠٠١: ٣١.

(٢) ينظر: عزمي بشارة، في الذاكرة والتاريخ، الكرمل، ع٥٠، شتاء ١٩٩٧: ٤٥.

يرى بطل الرواية في المرأة التي أحبها مدينته ووطنه، يقول لهـا: "يا امـرأة كساها حنيني جنوناً، وأذابها، تأخذ تدريجياً ملامح مدينة، وتضاريس وطن"(١)، ولكـن هذه المدينة التي تتخذ الحبيبة شكلها وتضاريسها تجعله بعد خمسة وعـشرين عامـاً خجلاً من ذراعه التي افتقدها الآن بعد أن فقدها في حرب استقلال الجزائر، يـصبح خجلاً من كمها الفارغ، يبدو كمن يعتذر عن ماضيه أمام كل من لا ماضي لهم، حـين يضطر لسرد قصة هذه الذراع(٢)، وقصة الكفاح والنضال الوطني من أجـل القـرار السياسي والتحرر الاجتماعي.

إن رواية ذاكرة الجسد تطرح قضية اشتباك السياسي الاجتماعي بالعلاقة مـع الآخر المتفوق الذي كان رمزاً للإحتلال والاستعمار، وها هو رمز الحريـة يفتقـدها المواطن في وطنـه، من خلال اشتباك الجسد أيضاً كعيان حي شاهد مع كـل هـذه المفهومات، يصبح الرجل والجرح في آن واحد، والذاكرة المعطوبة التي لـيس هـذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها(٣)، فذاكرة الجسد رواية تشتغل على إعـادة كتابـة التاريخ الاجتماعي السياسي لشعب وبلاد الجزائر(٤)، وهذه المسألة تطرح من جديـد إشكالية التناول الروائي حين يتعامى السياسي عن منخفض الاجتماعي، وكأن الواقـع الاجتماعي لا ينبي بأكثر مما هو فيه.

والرواية ذاكرة تاريخية للاجتماعي والسياسي تعيد إنتاج مرحلة الاستقلال من جديد، خاصة في المآلات التي آلت إليها الثورة التي شكلت حلمـاً للخـلاص، حلمـاً للتحرر على كل الأصعدة، إنها رواية تفرّع الذاكرة الجمعيـة، والـذاكرة التاريخيـة بوصفها ممارسة حاضرة، وهي بذلك تحول دون الفرد والتـذرُّر "Atomiezation" أي تمنعه من الانفصال والاقتلاع من الرابطة الحميمية، وهي من ناحية أخرى تحول بينه وبين التفرد، أي تشكيل شخصيته الفردية ومكانته الفردية التـي تـشكل ذاكرتـه

---

(١) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٩٥ وتنظر: أحلام مـستغانمي، ذاكـرة الجسد، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩٨: ١٣ .

(٢) تنظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ٧٢.

(٣) نفسه: ٧٣.

(٤) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٩٩.

الفردية عنصراً أساساً فيها، الرابطة الحميمية تحمي الإنسان من التذرر وتمنعه من التفرد، والرابطة الحميمية هذه لا تتجاوز التذرُّر بل تمنعه فلا يعود نشوء الفرد الحر موضوع العلاقات الاجتماعية(١)، ومركزها ممكناً.

ها هو بطل الرواية لا تحترم البلاد جرحه، ولا تقبله فرداً حراً فناناً، مما يضطره للعيش في باريس ومحاكاة الوطن، ومحاكاة مدينته عن بعد، بواسطة الذاكرة التاريخية التي تفقد الكثير من دعائمها كذاكرة جماعية محاصرة من قبل التاريخ، متشيئة في المكان، ويعاد إنتاجها طقسياً فقط لتظل ذاكرة حنين (Nostalogia)(٢) للوطن وللمبادئ وللقيم التي تكلست في تلك الذاكرة، واتخذت صفة القداسة والإطلاق، وكأنها تفقد كممارسة حية يومية عندما تتحول إلى لوحة تعلق على جدار، والذاكرة التاريخية الحامية من التذرُّر والمانعة له أيضاً، لا تقبل إلا باكتمال الجسد لا تقبل الجسد الناقص، من هنا يتصارع البطل مع ضعفه الجسدي وقوّته الإبداعية متمثلة في كونه من أشهر الرسامين في عصره، ضعف الجسد مقابل قوة الروح . وقوة الروح لا تكمل نقصان الجسد(٣)، ولكنها تعلي من قيمة الوعي الذي أحالت عليه اللغة المنمازة والمنتقاة والمثقفة في الرواية، ومقارنة بلغة الروايات النسائية الأخرى فإن لغة هذه الرواية لغة مثقفة ذات حمولات فكرية وعاطفية تتضح من خلالها ثقافة الكاتبة التي أسقطتها على شخصيتها المثقفة، مما جعل الرواية تقارب ساحة مناقشة وتحليل مواقف وأفكار، وهذه سمة ينماز بها بعض الكتاب الرجال دون غيرهم كالروائي جبرا إبراهيم جبرا(٤).

والرواية كغيرها أيضاً من الروايات العربية تطرح قضية المرأة في علاقتها بقضية التحرر السياسي والاجتماعي، وتضعها على محك الاختبار، فقضية المرأة

---

(١) ينظر: عزمي بشارة، الذاكرة الجماعية: ٤٥.

(٢) نفسه: ٤٦.

(٣) يقول خالد: كنت أرسم بيد لأستعيد يدي الأخرى، كنت أفضل لو بقيت رجلاً عادياً بذراعين اثنتين وتنظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٠٦.

(٤) ينظر: إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دار الشروق، ط١، ١٩٩٦: ١٠٣ .

مرآة صادقة تعكس حقيقة الفعل ورد الفعل في آن واحد، فالمثقف الذي يحاول تحرير البلاد من الاستعمار لم يكن قادراً على تحرير نفسه من فكرة استغلال المرأة، والرجل الذي خاض حرباً ضروساً من أجل مبادىء وقيم فكرية وسياسية واجتماعية نظرياً، لم يكن مهيئاً بعد لتجريب ذلك على نفسه، فظهر نوع من الانشطار في الذات المبدعة[١]، فها هي البطلة حياة تعود رغم كل هذا المنجز الاجتماعي الثوري إلى الزواج من رجل متزوج، ولكنه متنفذ سيغير الكثير من ملامحها وقد يغير ضحكتها الطفولية لأنها ستلتحق من خلاله بركب الكثيرات من النساء اللواتي يخترن طريقاً آخر، ويلبسن وجوهاً جديدة قد لا تعرف[٢].

إن طرح رواية ذاكرة الجسد لقضية المرأة من محك ارتباطها بقضية التحرر الوطني سياسياً واجتماعياً قد اقترب بالرواية من منطلقات الكاتبات العربيات التي انتهت إلى نوع من الواقعية الاجتماعية، ليس فقط على صعيد الموضوعات التي تطورت بثبات باتجاه البطلة – المرأة، ومشكلات شرطها الاجتماعي، وإنما على صعيد التعويض عن الاجتماعي بحضور الموضوع الوطني والقومي، حيث يلجأ إليه كنوع من التعويض عن صعوبة استحضار الاجتماعي النسوي تارة، وكنوع من التبرير لطرح الشخصي النسوي الاجتماعي، من خلال طرح الأبطال المستجيبين للمساواة أو الموقف الوطني، ومن خلال الحدث في إطار حركة الحياة، وعلى تماس مع ذات نسائية، حيث أن تقديم بطل وطني وقومي على تماس مع ذات نسوية يوجد في الموضوعة الوطنية فسحة لطرح الشخصي – النسوي – الاجتماعي[٣].

ربما كان هذا الطرح، وعلى هذه الشاكلة في رواية ذاكرة الجسد هو المخرج للملاحظات النقدية التي أخذت على الرواية بوصفها تحتوي شيئاً "رجالياً" وهو ما أسماه بعض النقاد بالجانب الآخر الحائر في الرواية، حيث كان من المنتظر أن تكون الشخصيات النسائية أكثر عمقاً وأكثر وضوحاً، ما دامت كاتبة الرواية امرأة، تصور

---

(١) ينظر: محمد معتصم، رواية سيرة الشخصية، عمان، ع٩٢، شباط، ٢٠٠٢: ٣٣ .

(٢) تنظر: احلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٧ .

(٣) ينظر: رجاء النقّاش، نعم هناك شيء (رجالي) في رواية ذاكرة الجسد، الوطن العربي، ع١٢٢٧، ٢٠٠٠/٩/٨: ٤٧.

شخصيات الرجال بصورة أوضح وأعمق وأكثر دقة وتفصيلاً، في حين أن الشخصيات النسائية هي شخصيات هامشية تماماً حيث لا نعرف عن حياة البطلة حياة إلا ما يقوله بطل الرواية خالد بن طوبال عنها، وما يقوله خالد عنها ويمثل مشاعره نحوها ومعلوماته عنها، أما حياة نفسها وكما ترى بعض هذه الدراسات فلا حياة لها، فكيف يمكن أن تكون هذه الشخصيات النسائية مرسومة بيد امرأة، بينما هذه المرأة الكاتبة لا تقدم لنا أي شيء له أهمية عن العالم النسائي، والمشاعر النسائية والنظرة النسائية، الخاصة للحياة والناس(١).

ويفسر الناقد(٢) هذا الجنوح الرجالي في الرواية تفسيراً تعسفياً حين يفترض أن الكاتبة قد أخرجت روايتها على هذه الشاكلة كونها عاشت في مجتمع رجالي أكثر مما عاشت بين النساء، كمثقفة اقتحمت عالم الرجال، لأن النساء لهن اهتمام بالتفاصيل التي قد لا يهتم بها الرجال، وهي من جيل كسر الحواجز بعنف بين الرجال والنساء وأصبحت نظرة نسائه إلى الحياة قريبة جداً من نظرة الرجال(٣).

والواقع إن هذا الرأي رأي تعميمي فيه تعسف في احتساب أنثوية الكاتبة ونسويتها على عالم الرجال، كون أنه قرأ الرواية قراءة ذكورية، وجعلها توازي الكتابة الرجالية وهذا رأي في العادة يحتسب للنساء الكاتبات أكثر مما يحسب عليهن، ذلك أن الكتابة الرجالية هي المقياس المحاكى، ولطالما قُدرّت كتابة المرأة كلما اقتربت شكلاً ومحتوى من كتابة الرجال، بالإضافة إلى أنّ في الرواية الكثير من النسوية، والنسوية الاجتماعية، وفيها أيضاً مما سيشار إليه من الجوانب ذات الخصوصية النسوية، وهي ليست كتابة رجالية لأن البطل خالد هو السارد الرئيس، وهو الذي قدم لنا الشخصيات النسائية، وخاصة حياة التي تحدث عنها، حبيبة وابنة رفيق ومناضل في سبيل استقلال الجزائر.

هناك دراسات عدة أشارت إلى القدرة على تجسيد مشاعر الجنس المقابل، وعلى الوصول إلى الحدود القصوى في تقمص الأحاسيس والمشاعر والتوغل في

---

(١) نفسه: ٤٧.

(٢) نفسه: ٤٧.

(٣) نفسه: ٤٧.

زوايا النفس، ويشار عادة إلى صرخة فلوبير حين قال "مدام بوفاري أنا" معيداً إلى الأذهان تلك اللمحات الدقيقة التي جسّدها فلوبير عن بطلته مدام بوفاري وخاصة الكيفية التي تضع فيها ايما الوردة على صدرها، إضافة إلى أمثلة عديدة أخرى من التراث الإنساني الأدبي مثل سافوني في الحضارة الإغريقية، والكاتبة ساكفيل وست، وفرجينيا وولف، والكاتب سومرست موم ودستوفسكي، وكذلك اميلي برونتي مؤلفة مرتفعات وذرنج التي كانت تسمى (الماجو) لأسلوبها الصارم، وهذه القدرة على تلمس أحاسيس الآخر أشار إليها يونغ وأسماها بالظلِّ الأنثوي في شخصية الرجل (الأنيما)، وهذا الظلّ هو المسؤول عن الخصائص الأنثوية الاستقبالية الداخلية في شخصية الرجل، ويتمظهر هذا الظل من خلال الأسطورة والأحلام والأمراض الذهانية، كما أنه مسؤول عن رقة طبع الرجل وهدوئه وحيائه، وهذا الظلٌ هو المسؤول أيضاً عن حفزه للإبداع في الشخصية، فهو ظل العطاء والخصب والسلام والحب مقابل (الأنيموس) وهو الظل الرجولي في شخصية المرأة، والذي يعبر عن نفسه بصورة مستترة، ومن أهم منافذها الإبداع من خلال الاعلاء أو الإسماء الذي يقدم صوراً ولوحات عن عالم الجنس المقابل تكون مدهشة وفذة، وفي الوقت نفسه تعطي بعض الفلتات الإبداعية شواهد للمحلل عن قوة تلك الشحنة(١).

لقد أبرزت الرواية الكثير مما يمكن أن نعتبره خصوصية أنثوية في مجتمعاتنا، وأحياناً كانت تبرز في الرواية على شكل شفرات ثقافية تستلهمها الثقافة الشعبية التي ترسم صورة المرأة وتجعل بعض الصفات لصيقة بها، والتي اكتسبت تطبعاً شعبياً داخل البنية الرمزية للحيز الاجتماعي من مثل "حماقة الأنثى وغيرتها"(٢)، "التناقض الأنثوي الصارخ"(٣) "الأصرار الأنثوي وكأنها سمات أنثوية خالصة، فضول الأنثى حين تصر على معرفة شيء ما"(٤) ومن التفلتات الإبداعية أيضاً والهاجعة في اللاوعي المستدعاة منه إلى حالة الوعي حين الكتابة، تلك المتعلقة بالذكورة حين

(١) ينظر: حسين سرمك، مملكة الحياة السوداء: ٥.

(٢) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٦٧.

(٣) نفسه: ٩٣.

(٤) نفسه: ٨٦.

تقصي الأنوثة، وتنوب عنها في التمثيل قول خالد: "كان لا بدَّ ألا أكون رجلاً لامـرأة واحدة"[١] وقوله أيضاً: "تسمَّر نظري أمام ذلك الإطار الذي كان يحتويك، كنت اقرأك مرتبكاً، متلعثماً على عجل، وكأنني أنا الذي كنت أتحدث إليك عني، ولست أنت التـي كنت تتحدثين للآخرين، عن قصة ربما لم تكن قصتنا"[٢]، وفي موضـع متقـدم مـن الرواية يقول خالد عن حياة: كنت فارغة كإسفنجة، وكنت أنا عميقاً ومـثقلاً كبحـر، رحت تمتلئين بي كل يوم أكثر ...، أنني كلما وهبتك شيئاً من الماضي حولتـك إلـى نسخة مني"[٣]، فالسرد في هذه المقاطع المجتزأة علاوة على تمثلها لثـقافة شـعبية متداولة ومتوارثة عن المرأة وغيرتها وفضولها يتجاوز الجسد بصفته مكانـاً تـشكله الكلمة داخل البنية السردية، لتصلَّ به إلى كونية الإنسان فـي دلاليتهـا الاجتماعيـة والنفسية، وليس عبر الخط الوهمي الذي يقسمه إلى نصفين أعلى وأسفل[٤].

إن تجلي بطلة الرواية "حياة" من خلال كلمات خالد ليدل في السياق الروائـي على أن المرأة غير مستبقة السياق الواقعي بـل منـسجمة معـه، تمـارس حريتهـا وتحررها الاجتماعي من موقع ثانوي بالنسبة للرجل، لأسباب شتى وكثيرة من ضمنها الموروث الاجتماعي الفكري الذي يحدد دور المـرأة بـالاقتراب أو الابتعـاد مـن المركزية الذكورية.

لقد أبرزت رواية ذاكرة الجسد نسوية اجتماعية ثقافية مـستعادة عبـر ذاكـرة الحنين، ولم تكن نسوية اجتماعية معادية لمؤسسات المجتمع بما فيها مؤسسة الثـورة الجزائرية المفترض ألا تفقد مبادئها ومثلها في خضم الصراعات على السلطة، ذلـك أن النسوية الاجتماعية كانت مستعادة أكثر مما هي معيشة أو ذات سيطرة كجزء مـن موروث نبيل صنع الثورة وصاغها وأنجحها.

ها هو خالد يربط محبوبته من خلال سوارها الفضي بأمـه وسـوارها أيـضاً يستعيد أمه في صورتها، الأمومة الغائبة المفتقدة في مؤسـسة اجتماعيـة لا تعـادي

---

(١) نفسه: ١٠.

(٢) نفسه: ١٥.

(٣) نفسه: ١١.

(٤) ينظر: فاروق عمار، صورة المرأة في ثلاثية البحر (لحنّا مينا)، عمان، ع٤٣، كانون الثاني: ١٢.

الأمومة بل تعتبرها ملاذاً وجالبة للأمان يقول خالد: "يا طفلة تلبس ذاكرتي وتحمل في معصمها سواراً كان لأمي؟ دعيني أضمّ كل من أحببتهم فيك، أتأملك وأستعيد ملامح" سي الطاهر "في ابتسامتك ولون عينيك، فما أجمل أن يعود الشهداء هكذا في طلتك، ما أجمل أن تعود أمي في سوار بمعصمك، ويعود الوطن اليوم في مقدمك، وما أجمل أن تكوني أنت، هي أنت"(١) وفي موضع آخر يوضح خالد أطر هذه العلاقة التي تملأ كل المساحات والفضاءات بالحب والهناء، فضاء الأمومة، فضاء الوطن، حين يقول ما كان قد قاله لحياة: كنت أعرض عليك أبوتي، وكنت تعرضين علي أمومتك، أنت الفتاة التي كان يمكن أن تكون ابنتي والتي أصبحت دون أن تدري أمي، هذا السوار أصبحت علاقتي به علاقة عاطفية، لقد كان في ذاكرتي رمزاً للأمومة دون أن تدري، اكتشفت هذا يوم رأيتك تلبسينه(٢)،تماهى حياة في استرجاع خالد لذكرياته معها بصورة الأم والتي تتماهى أيضاً في مقطع آخر بأم كونية وأمومة كونية يقول خالد: "كنت كل مرة أفاجأ بامرأة داخلك، وإذ بك تأخذين في بضعة أيام ملامح كل النساء"(٣).

إنّ هذه الأمومة الكونية ذات العلاقة بالأم الكبرى في اللاوعي الجمعي رمز الخصوبة الكونية تجنح نحو أن تصير مفهوماً شبيهاً بالحريم عندما يُستكمل المقطع الروائي، "وإذا بي محاط بأكثر من امرأة يتناوبن علي في حضورك، وفي غيابك فأقع في حبهنّ جميعاً، لم تكوني امرأة .. كنت مدينة نساء"(٤)، وكأن المقطع الروائي يختصر حقيقة التحول الأمومي من الأم الكبرى الرامزة للخصب والكينونة وابتعاث الحياة في مرحلة ما يسمى بالعهد الأمومي إلى مرحلة المجتمعات الأبوية التي تحولت فيه المرأة إلى حريم يمتلكهن الرجل ويحبهنّ بذات القدر، وتصبح العلاقة ساحة تتفنن النساء من خلالها في مقاومة الرجال وإجهاض مشاريعهم الذكورية حين يتحولن إلى متحكمات في أسيادهن، وحيث تصبح الحواجز الموضوعة حول النساء

---

(١) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ٦٩.

(٢) نفسه: ١١٨.

(٣) نفسه: ١٤١.

(٤) نفسه، ١٤١.

هشة ويمكن اختراقها بسهولة إذا توفرت إرادة النساء في عرقلة سلطة الرجال وتحفيز الضعفاء على التمرد[١].

ربما تبدو هذه القراءة متعسفة ولكنها تصب في مصب المقولة النفسية في ميدان علم النفس التحليلي والتي ترى أن السعي لامتلاك الأم يعني مواجهة العدوان الأبوي القمعي وتهديداته[٢] والذي يطال خالد منه الشيء الكثير حتى وهو في فرنسا تتنازعه الغربة ويرى مناطق النفوذ في وطنه تطال حتى ساحاته في باريس في حُمّى تحول مبادئ الثورة إلى أعمال من البزنس والشركات والصفقات العابرة للوطن، ومهما يكن من أمر فإن معطيات علم النفس تمدنا بقراءات أخرى تجعل الأم تحمل صورة روحية على نحو دائم، ثم فيما بعد تحمل هذه الصورة الروحية من قبل نساء تستحث أو تثير مشاعر الرجل باتجاه إيجابي أو سلبي، ويعد الانفصال عن الأم إحدى أهم وأدق المسائل في تطوير الشخصية وخاصة بالنسبة للذكر، ومرحلة الانفصال هذه تتم بتعميق وتوسيع الوعي الذي يرفع المضامين اللاواعية ومنها الميل نحو الأم إلى الوعي تنويراً وفعلاً روحياً[٣]، حيث يتم ووفقاً لمفردات علم النفس التحليلي تصنيم الأم بوصفها في قطب مقابل للزوجة أو المرأة الأخرى كحاملة للجنس.

والمفروض لهذين القطبين ألا يلتقيا أبداً، وهذا مطلب صاغته البشرية منذ أن خطت أولى خطاها في طريق الانتقال من الحالة الطبيعية إلى حالة الرقي النفسي، والإنسان الذي لم تنفصل لديه صورة الأم عن الزوجة أو المرأة الأخرى هو الذي لم يفلح بصورة أو بأخرى في إتمام عملية تصنيم الأم إلى حد اللاتجنيس الكامل[٤]، وربما كان شعور البطل بأنه يُكبر بطلته وحبيبته، وأنه قد رافق والدها في مرحلة النضال وهو الذي رآها ولم تزل صغيرة جداً، هو أحد دوافع هذا التماهي والذي لا

---

(١) فاطمة المرنيسي، العابرة المكسورة الجناح، شهرزاد ترحل إلى الغرب، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، نشر الفنك، ط١، ٢٠٠٢: ٣٤.

(٢) حسين سرمك، مملكة الحياة السوداء: ١٤١.

(٣) يولاند جاكوبي، علم النفس اليونغي، ترجمة ندرة اليازجي، الأهالي للطباعة والنشر، ط١، ١٩٦٣: ١٧٣؛ ١٩٢.

(٤) جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية: ٤٣.

يدل على أنه تماه عصابي بقدر ما يدل على أنه تماهٍ ثقافي وحضاري صـــادر عـــن مناضل سابق وفنان بارع في الحاضر يمتلك القدرة على استحضار الأشياء برموزها الثقافية وامتداداتها في الذاكرة يراها طفلته كما هي اللوحة طفلته أيضاً، عندما ســـأل نفسه من منهما حبيبته عندما رأى حياة تقف أمام تلك اللوحة لأول مرة(١).

إنه استحضار الوعي والرمز وإعادة إنتاجه في الرواية من منطلـــق الـــوعي الكامل به وبرمزيته الذي يلائم شخصية نخبوية مثقفة كشخصية خالد بن طوبال هـــذه المسألة في التوظيف الواعي للإنسان من الرمزية في الثقافة تبدو واضحة في موقـــع آخر من الرواية حيث يلجأ خالد إلى إضفاء بعد أســـطوري بطـــولي علـــى علاقتـــه بحيـــاة، ولكنها أسطرة محولة بما يخدم راهن النص يقول: لم أكن في تلـــك اللحظـــة نبياً، ولا كنت أنت آلهة إغريقية، كنا فقط تمثالين أثريين قديمين محطمي الأطـــراف، يحاولان ترميم أجزائهما بالكلمـــات، فرحت أستمع إليك وأنت ترممين ما في أعماقك من دمار(٢)، فخالد ينزل بالأسطورة من تخومها المتعالية لتصبح في الواقع المعـــيش بحجم تمثالين رمزيين ووريثين لكل الحضارات البائدة، أطرافهما، محطمة ويحتاجـــان إلى ترميم والترميم مجازي، الترميم نصي ومن خلال الكلمـــات، ترميم يحّـــول مـــا تشظى وانشطر وتحطم إلى إمكانية مستقبلية تجعل هذا الدمار مرمماً وقـــادراً علـــى الصمود من جديد، وقبل أن يحل الخراب في الجزائر، الوطن الأم ويئين الطوفان في مرحلة سياسية عالمية تبرز فيها القوى الكبرى في العالم، وكأنها تحاول أن تجعل من هذه المرحلة في تاريخ المشرق مرحلة انتقام من الثورات التي قامت فيه وكأن لكـــل فرد في الأوطان العربية ثورة يبكي عليها، ويرى أنها تتعرض للـــذبح أمـــام عينيـــه، ثورات ضائعة لم يبق منها إلا ألوان من الخيبات شديدة المرارة والقسوة(٣).

والسؤال الذي يفرض نفسه وفق سياق الانتقام من الثورات مع التسليم بصحته، لماذا هذا الانتقام ؟ هل هو انتقام بلا مبررات ولا مسوغات ؟ أم لأن الثورات ذاتها قد أجهضت في العالم العربي ولم تأت بالنهضة التي كانت مأمولة، وتحولت إلى أزمات

(١) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ٦٤.

(٢) نفسه: ١٠٩.

(٣) ينظر: رجاء النقّاش، نعم هناك شيء رجالي في ذاكرة الجسد: ٤٦.

مجتمعية يعاد إنتاجها من جديد، وتأتي بذلك الضيق المتصاعد الذي يسميه البعض الأزمات، ويعبر عنه بأشكال متعددة، تارة بتعابير متزمتة كرفض الحاضر ومن يقوده، وتارة أخرى برغبة شبان الطبقات الفقيرة بالهجرة وبمغادرة الأوطان إلى الغرب، وتارة ثالثة بالتقزز الكثير لدى المثقف تجاه بلده، وإنه من الإنسانية والشرعية أن يسقط الضيق على المجتمع، في ظل واقع مصادرة أفكار التسامح واحترام الفرد، والشعور بالضياع والمواهب المهدورة والفرص الضائعة وتفاوت الحظوظ، ما يؤدي إلى بروز نزعات رفض الديمقراطية، وتفضيل الدين كأساس للاحتجاج لحماية النفس أولاً، ولأن مثل هذا الاحتجاج يخلق مجالاً لعودة الدفق والحيوية للتفكير في الكون ونظامه[١].

إنّ هذا ما حصل مع شقيق حياة الذي رأى أن والده وهو المناضل والشهيد والمقاتل سي الطاهر من مقاتلي الثورة الجزائرية قد أورثه الخوف الدائم من السقوط، له يعيش مسكوناً بهاجس الفشل، رغم أنه الابن الوحيد للطاهر عبد المولى الذي ليس من حقه أن يفشل في الدراسة ولا في الحياة، لأنه ليس من حق الرموز أن تتحطم، والنتيجة أنه تخلى عن دراسته الجامعية وهو يكتشف عبثية تكديس الشهادات في زمن يكدس فيه الآخرون الملايين[٢] والبطلة ترى أن توريث والدها لها لاسمه الكبير في الراهن لا يعني شيئاً، انه يعني ميراث مأساة في ثقل اسمه[٣].

إن مثل هذا التناول للثورة الجزائرية، وهو التناول الذي يراوح ما بين استرجاع الماضي والمناورة بانصهار آفاق الحاضر في الماضي والعكس صحيح ضمن المتخيل السردي الروائي، يشير إلى ما ذهب إليه غادامير في تفسيره "للتاريخانية" الروائية حيث يرى أن لا سبيل إلى معرفة الماضي – رغم أنه ينفي أن الماضي يمكن معرفته بحد ذاته بدون توسط أو إفساد أو تلفيق من جانب الحاضر –، ففهم أفق الماضي يصبح ممكناً مع فكرة أن الأفق مرن ومفتوح، ومع ذلك فإن

---

(١) تنظر: فاطمة المرنيسي، الخوف من الحداثة والإسلام والديمقراطية، ترجمة محمد دبيات، دار الجندي، ط١، سوريا، ١٩٩٤: ٦٢.

(٢) تنظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٠٤.

(٣) نفسه: ١٠٤.

معرفة أفق الماضي بالتفسير الذي سينصهر مع أفق الحاضر لا يعني أن المعرفة هي معرفة حقيقية بما كان، ولكن هذا الانصهار وهو ما أسماه غادامير بانصهار الآفاق ينتج أفقاً جديداً قد يلفظ السلبيات والتحيزات ويحض على التسامح، كما أن استحضار الماضي يأتي بالرموز ليضعهما في سياق الحوادث اللاحقة من أجل وعي الاختلافات بين الأفقين الماضي والراهن، ففهم الماضي مشروط بفهم الحاضر، ويطلق غادامير على هذا الوعي المزدوج تسمية الإدراك التأويلي(١).

إن مثل الوعي الذي يشترط لفهم الماضي فهماً باتجاه الحاضر هو المعني أيضاً ببناء أفق جديد، ليكون انصهار الآفاق عبارة عن تسوية الاختلافات التاريخية كي تتمخض عن أفق واحد جديد في حالة جريان متوتر يسوغ فهم الماضي المختلف عن الحاضر، ويعطيه خصوصية في ظل مسلمة أن جميع نصوصنا تعود إلى الماضي، ومع ذلك فالماضي في متناولنا على شكل نص فقط، يجعلنا نعتبر الماضي قصته، مما يبرز الاختلاف الملموس بين الأفق التاريخي والأفق الراهن، وتصبح الممارسة النصية حقاً يطالب به الماضي ليفسر الحاضر، ولتردم الهوة التاريخية بين الماضي والحاضر بعلاقة المفسر والنص(٢).

ومن هذه الآفاق الانصهارية التي تربط بين ماضي وحاضر رواية ذاكرة الجسد تنبعث القوة الفكرية والروحية، علاوة على البناء الروائي اللغوي النابض الذي كان مصدراً للتاريخ وللراهن في صورته الحاضرة، والذي سمح للنص بهذه المحاكمة الكاشفة للثورة الجزائرية التي طيّرت حلم الشهداء والمناضلين والمقاتلين في صفوفها بجزائر لا علاقة لها بالخرافات والعادات التي أزهقت جيلاً وقضت عليه، ماضي الثورة المنفي في بداياته واستنهاضه الهمم في حاضر مترنح دام يجب أن يتمخض عن أفق جديد يرنو إلى تجاوز السلبيات مجرياً التسويات التي يراها ملاءمة.

إن هذا الواقع المناقش في الرواية من زاوية ارتباطه التاريخي وارتباطه الراهن والمستقبلي، واقع متواتر في الرواية العربية، وهو بآفاق انصهاره ينبي بأن

---

(١) ينظر: ديفيد كورنز هوي، النص والسياق، ترجمة خالدة حامد، الثقافة الأجنبية، ع١، السنة التاسعة عشرة، ١٩٩٨: ٤٦.

(٢) نفسه: ٤٧.

حوادثه التي حدثت تكاد تكون مثالاً لأية حوادث أخرى محتملـــة[١] وفــق اســتقراء الشروط الموضوعية ما بين الماضي والحاضر والمستقبل، يـصبح عنـدها خطـاب المتخيل الروائي متضمناً الخطاب التاريخي وفائضاً عنه أيضاً[٢] عبر بحث في جريان متوتر عن الهوية الذاتية والهوية المجتمعية من خـلال بعـث التـاريخ بتـصورات الحاضر، ومن خلال مقولة أن كل شيء إنما هو سياسي، يتم تفكيك الأحداث ومتابعتها وتدعيم أية مغامرات تحررية تسعى إلى الإقرار بأهمية الهـامش، مـن خـلال نقـد مقولات الهوية التي تتميز بالفرادة والواحدية لصالح التعدد والاختلاف[٣]، ومن خلال الرواية يتم التأكيد على كونها بنية فنية دالة، وتشكيلها الفني تجسيد لرؤية وثوقية مـن العالم على الرغم من تنوع الرؤى الفنية وتعددها، والتباينات فيما بينها التي تصل حد التناقض أحياناً، ذلك أن الإحساس بضرورة التغير والتجاوز يشحن الوجدان الجماعي بالقدرة على التخطي والتجاوز[٤].

إن هذا التطلع إلى التخطي والتجاوز في رواية ذاكرة الجسد قد شـمل المـرأة أيضاً شريكة ومساهمة، وإن كان من موقع ثانوي بالنسبة لمركزيـة البطـل خالـد، والمركزية التي تلتها في الرواية والمتعلقة بزياد الشاعر والمناضل الفلسطيني الـذي عنى له فعل التجاوز والتخطي، تخطي حدود الكتابة الشعرية إلى حواف الفعل الثوري بالالتحاق بصفوف المقاتلين حتى الاستشهاد، وكانت شخصية زياد تبدو كمحاولة مـن الكاتبة ألاّ تنسى فلسطين.

ولقد كان النص الروائي يجنح أحياناً إلى تكريس صورة المرأة النمطيـة كمـا تتمرأى في المخيال الشعبي بصورتها الإيجابية وصورتها الـسلبية أيـضاً كمغويـة للرجل، كأم له، ثم كامرأة عصرية ذات نزعة سيادية تستخدم أسلحة نسائية خفية فـي سبيل تحقيق الأهداف التي تسعى إليها، وغالباً ما تكون هذه الأهداف متمحورة حـول الاستحواذ على رجل، فها هو خالد يسترجع حياة في صورة المرأة التي أغرت بأكـل

---

(١) ينظر: إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا: ٥٣.

(٢) ينظر: فيصل درّاج، دلالة العلاقة الروائية: ٩٩.

(٣) ينظر: كاظم جهاد، من الهوية إلى الاختلاف، سياسة دريدا، الكرمل، ع٥٠، شتاء ١٩٩٧: ٦٦.

(٤) ينظر: شكري عزيز الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين: ٥٢.

التفاحة لا أكثر، تمارس فطرياً لعبة حواء وهو معها في حماقة أيِّ آدم[١]، وفي موضع آخر من الرواية يصرّح أن حبّها قد جاءه في شكل خطيئة[٢]، وفي صفحة أخرى تنفصل صورتها عن صورة الأم المقدسة الطاهرة التي تلبس ثوبها العنابي، إذ لا يمكنها عجين كسرة خبز افتقد خالد مذاقها من سنين بأظافر طويلة مطلية[٣] وهي المرأة التي كان من المفروض أن تثير نزعتها السادية شكوكه ذات يوم، وكان عليه أن يتوقع جرائمها التي جربت فيها أسلحة الأنثى الفتاكة التي لا تقاوم[٤] ليخلص خالد إلى أن عالم النساء عالم عجيب يظل عصيّاً عن الاختراق والإلمام بكل تفاصيله[٥]، إنه الفكر المتناقض المشوش عن المرأة، والذي تختلط فيه الخطابات الواقعية بالخطابات الميثيولوجية القادمة من أعماق الصورة البدء للمرأة، وارتباط دورها بالإغواء، وهو خطاب منحاز إن لم يكن معادياً لها كذات إنسانية أولاً، ثم تصبح امرأة بهذه المواصفات.

أما سميحة خريس قي روايتها "خشاش" فقد استلهمت الفكر الاجتماعي في سجاله مع قضايا المرأة من زاوية جديدة ومختلفة، زاوية تتجاوز المعطيات الموضوعية المطروحة حين الحديث عن حقوق المرأة في أدوارها المجتمعية المتعددة، وخاصة أدوارها في مؤسسة الزواج وارتباط هذه الأدوار بالرجل الزوج وبالأولاد، بوصف أنّ الأسرة في المجتمعات المحافظة لبنة أساسية من تراتب اللبنات في المجتمع، ولكنها ليست معزولة عن غيرها من المؤسسات الأخرى ذات التماس مع الأسرة كمؤسسة التعليم والمؤسسة الدينية، مما يخفف من قيود الخاص في الأسرة كمجال أساسي للمرأة، ويسمح بإيجاد الصلات والوشائج مع المؤسسات التي تمثل العام في مختلف مجالاته، والمنفتح بالضرورة على المجال العام المجتمعي ذي السمة التعددية، مما نقل أدوار المرأة إلى خارج هذه المؤسسة الداخلية وهي الأسرة، وكأنه

---

(١) تنظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٢.

(٢) نفسه: ١٢.

(٣) نفسه: ١٧.

(٤) نفسه: ١٨.

(٥) نفسه: ٩٥.

انتقال إلى خضم المجتمع بكل انفتاحه لتجعله ساحة تطرح من خلالها أسئلة المرأة في الواقع الاجتماعي بطموحها إلى أدوار جديدة في المجتمع وفي الحياة، فالرواية تقدم بطلة تسأل عن ذاتها وعن أدوارها في الحياة والمجتمع بعيداً عن يوميات دورها في المطبخ وواجباتها في المنزل ووظائفها كزوجة وأم(١)، إنها تطرح العادي والمألوف والمكرور لاجتراح حالة جديدة تتجاوز هذا المألوف المفصل عبر تراكم تاريخي واجتماعي ليكون لبوس المرأة في المجتمعات العربية، تقول بطلة الرواية: إن ما يبدو عادياً ومألوفاً ومكروراً، يمكن أن يكون أمراً خطيراً، لم نتهيأ له"(٢).

إنّ اللحظات الهامشية التي قد لا تشعر بأهميتها كنزع الأوراق الخضراء عن عيدان الملوخية الطويلة، هي التي شكلت رحم الانتقال من خضرة الملوخية (خضرة الواقع اليومي المكرور والذي قد يبدو بلا أهمية استثنائية، إلى أخضر وخضرة جديدة مدهشة هي خضرة نبتة الخشخاش التي ستكتسي أهمية إضافة ذات دلالة. ستكون الاكتشاف الخطير النابع من ضرورات ورغبات البطلة في الخروج من الروتين اليومي، وفي إكساب حياتها خضرة جديدة مختلفة مغايرة تخفف من غلواء العيش في شقة معلقة على الطابق الثالث عشر(٣)، عبر التوق لاكتشاف الرغبات الدفينة في النفس والقادرة على تلوين الحياة الرتيبة بألوان جديدة، وقادرة أيضاً على المساهمة في فعل التغيير.

وهذا الفعل الذي انبتته الظروف الموضوعية في حياة البطلة الطامحة إلى التغير، تمثل في الرغبة الشديدة والملحة لكتابة رواية مغايرة للمألوف وللسائد وآتية بما يفيض عنه ويكمله، هذه الفكرة المقدامة النابتة من واقع بيتي يحيط بالمرأة وكل امرأة في مثل ظروفها يتزامن مع نبتة الخشخاش الخضراء والتي تحصل عليها كهدية

---

(١) نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في الرواية النسوية العربية، أوراق ملتقى الرواية في الأردن، ٢٠٠٢/١٠/١٤، اللجنة العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، ٢٠٠٢: ٩.

(٢) سميحة خريس، خشخاش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٠: ٥.

(٣) هاشم غرايبة، برد الواقع .. دفء الفن، في رواية سميحة خريس، خشخاش، أفكار، ع١٤٨، كانون أول ٢٠٠٠: ٦٦.

من محل بيع الأزهار الذي تبتاع منه أزهارها لتنبت خضرة في شقتها المعلقة على خاصرة العمارات الشاهقة.

إن شراء امرأة لنباتات زينة هو أمر اعتيادي ولا يشكل حدثاً خارقاً أو خارجاً عن المألوف ولكن ارتباط هذا الحدث بالنبتة التي ستقود فعل التغير في أعماق البطلة وسيمدها بقلق سيتنامى ويكبر ويجعله مخضراً ومهماً من أجل التفكير بتغير نمط الحياة وبعث حياة جديدة فيها، وكأنه يمثل هروباً من البياض نحو لون جديد هو الأخضر[١] حيث يكون البياض لون الاعتيادية والملل والأفعال المكرورة بلا جدوى، لون العالم الخاص الذي تعيش فيه البطلة في حين سيكون الأخضر رمزاً لمجال أوسع، ينفتح أمام البطلة، إن كون هذه النبتة رامزة لحياة قادمة تبحث البطلة عنها وتسعى إليها هو الذي دفعها للبحث من جديد عن المحل الذي وهبها هذه النبتة التي بدت في لحظات ملعونة، ذلك أنها خلطت أوراق اللعب بين يديها وكسرت ألفة الأشياء أمام ناظريها[٢] ووضعتها أمام مسؤوليات جديدة لها متطلبات واستحقاقات جديدة على البطلة أن تتهيأ لها . وسط السكون الذي تتوقع أنه هدوء وسكون ما قبل العاصفة، سكون أنفاس الصغار الرتيبة التي تصل من أسرة الصغار النائمين والتي تقول البطلة أنهم صغار رغم كبرهم، وهو سكون نسبي لذيذ يغمر البيت، يمكنها من أن تسمع أزيز الثلاجة الذي اشتد منذ أن كسرت واحدة من أقدامها الأربعة، وشعور بنسمة باردة تداعب كتفها هابطة من أعلى الجدار، حيث يعمل جهاز التكييف بصمت مدهش، وعلى اليمين تتحرك ستائر الدانتيل الخفيفة فوق زجاج النافذة[٣].

وتقرر البطلة الفرار من هذا السكون البيتيّ المألوف والمعتاد تقول البطلة: "قررت الفرار"[٤]، فالخشخاش (المخدر) خدر الجميع فغابوا عن الحقيقة التي تراوغ البطلة في كشفها، فهم مخدرون جميعاً وأولهم البطلة التي تحاول الخروج من عالم الخدر والخشخاش، عالم الحريم.

---

(١) هاشم غرايبة، برد الواقع .. دفء الفن: ٦٧.

(٢) نفسه: ٦٧.

(٣) تنظر: سميحة خريس، خشخاش: ٢٧.

(٤) نفسه: ٢٧.

تقرر البطلة الفرار من واقعها السكوني المخدر هذا رغم أنه سكون لذيذ يغمر البيت كالمعتاد، ولكنها تريد التغيير، تريد أن تواجه واقع السكون هذا بكتابة رواية، تريد أن تفرّ إلى النص كي تمارس حريتها المجتمعية المفتقدة، كي تحاول أن تقول شيئاً لم يقله الآخرون، لم يقله بعد رجل، إنها تريد التفلت خارج التابوهات الاجتماعية وكوابحها لتحول التغيير الخاص الذي اعتراها إلى تغيير عام يشتمل على قناعات اجتماعية مدعمة، من خلال نص إبداعي صادق وقادر على اجتراح فعل التغير[١]، ولكن كيف سيكون اجتراح فعل التغيير هذا ؟ لا بد من محفز لهذا الانتقال من واقع إلى آخر، فالواقع الموضوعي المخدر الذي تعيش فيه البطلة لا يمدها بأية جسور كي تعبر عليها، ولا فكاك من أسره، لا بد إذن من معجزة تتخذ شكل الخارق والغرائبي لتصنع لها هذا العزاء المستحيل، كي تتجاوز هذا الروتين الخانق باتجاه عوالم الدهشة واللامألوف، وتأخذ المعجزة هذه شكل نبتة وهبت لها صدفة، تتجلى على هيئة كائن حي / امرأة، ثم لا تلبث أن تتماهى مع بطلة الرواية التي تكتبها ومعها هي نفسها، غير أنّ الزهرة / المرأة تمتلك حرية واستقلالية تفوق تلك التي تعيشها الكاتبة أو سيدة المنزل، ولا يتوقف الأمر المحرض عليه من زهرة الخشخاش على نمط السلوك اليومي المألوف بل يتعداه إلى فعل بطولة يتمثل بكتابة رواية تعيد كتابة الواقع كما هو مطلوب ومرغوب ومأمول زهرة الخشخاش تصبح معادل الحرية[٢] الذي سيطلق طاقات المرأة الطامحة إلى فعل التغير وخاصة عندما تخضع لطقس تحول من قبل هذه الزهرة التي تحلّ في عروس البحر.

إن البحث عن الحرية في عقل البطلة جعلها تعقد مقارنة بينها وبين جنيتّها هذه الخارجة من نبتة الخشخاش، والخارجة عن المألوف، والمشكّلة للصورة الفائضة عن واقع الحال، عن الواقع الموضوعي المعيش ممثلاً باستقامة الإسفلت وصقيع السرير وهكذا دواليك: ثلجي مقابل نارها، عقلي مقابل جنونها، وحزني مقابل كل ذلك الفرح، تتأمل شحوبي، هناك ما يحرمك النوم، ويترك آثاره على وجهك ..

---

(١) ينظر: نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في الرواية النسوية العربية: ٥.

(٢) نفسه: ٥.

أعرف لعبة صغيرة تجعل الحياة وردية ولو مؤقتاً، ترد المرأة الطالعة من الزهـرة: لعبتي هادئة .. هكذا أمرر يدي بلطف .. فلا تفزعي، ستمر يدي على ساعديك وتزيح الثقل والقيود، "لم يعد لساعديّ وزن وكأنهما تحررا أو على كتفيك .. هكذا سنرفع هذا العبء أوشكت أن أطير، وكفّاها تجوسان جسدي عضواً عضواً وتطلقني كـأني الآن مجرد ريشة"[١] لا بد من الخضوع لطقس سحري حتى يتمّ التحول، ويتم الحلول الذي ينبي به النص المجتزأ هذا.

إنه طقس السحر التعاطفي القائم على إمكان تأثير الأشياء بعضها فـي بعـض مـن بعيد، وعن طريق نوع من التعاطف الخفي، بحيث ينتقل ذلك التأثير من شـيء لآخر من خلال ما يمكن تصوره على أنه نوع من الأثير الـشفاف، لتحقيـق النوايـا الطيبة نحو الآخرين ومساعدتهم في الحياة، ويقوم مثل هذا الـسحر التعـاطفي علـى قانون التشابه والاتصال، وعلى أن الشبيه ينتج الشبيه ويؤثر فيـه[٢] الجـسد الحـي يمارس تأثيره وسحره على الآخر بواسطة هذا الطقس التعاطفي .. حين تمـرر اليـد على اليدين بلطف وبدون خوف لتزيح الثقل والقيود، فتشعر البطلة بـأنَّ يـديها قـد تحررتا، ثم تمسّ على الكتفين فتحسُّ بأن ما هو على الكاهل من ثقل قد انزاح تمامـاً، وتوشك على الطيران كأنها مجرد ريشة، ذلك أنها أطلق سراحها، يوظـف العجـائبي الغرائبي في الرواية لأبطال التأثير الفعلي للأشياء لصالح الملكات الإنسانية، ذلك أنّـه يمكن الإنسان من الرؤيا بشكل جديد، من رؤية أشياء أخرى، حيث الرؤيـة القديمـة تموت أو تتهمش لأنّ الإنسان سيكتشف عالماً جديداً[٣]، وهذا يؤكد ما يرمي إليه البعد العجائبي في السياق النصي حين يكتسي بوظيفة معرفية بـارزة مرتبطـة بـالوعي

---

(١) سميحة خريس، خشخاش: ١٠٤.

(٢) ينظر: سير جيمس فريزر، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين: ١٠٨، وينظر: ١١٢.

(٣) ينظر: المصطفى الشاذلي، إشكالية تلقّي العجائبي، آفاق، مجلة اتحاد كتّاب المغـرف، ع٥٥، ١٩٩٤: ٥٧.

العقائدي[١] وهي معرفة لا ينبغي البحث عن سرّها لأنها فوق البحث والتحليل، ولكنها معرفة قابلة للتحول في اللاوعي الفردي، وقابلة للتحول في اللاوعي الجمعي[٢].

إن الحكايات الخرافية والشعبية تنشئ علاقة مع عالمنا، وتوجد أدوات سـردية تساعد على إيجاد آليات التفسير المختلفة مع السائد عن طريـق توظيـف المتخيـل واللاواعي[٣]، كما تمنح الراوي فرصة تجريب الخوارق، لما في الغرائبية والعجائبية من تطويع للخارق وجعله طوع الأجواء السردية[٤].

إن تطويع الأجواء السردية لتحتمل العجائبي الذي يستمدُّ بذوره مـن التـاريخ العميق للإنسـان، هذا التاريخ الأنثروبولوجي الذي فيه تفسير ميلاد وتطور الأنظمـة الفكرية، حيث مكمن الرغبة في تحطيم النظام القائم للعالم لصالح الإنسان[٥]، وهنا فإن القص الروائي يفيد من إمكانيات التخييل العجائبية في القصص الخرافي والتي تطوع الأحداث وتضعها في مسار الممكن أن يحدث فيما لو حدث، وهـي أيـضاً مـشفوعة بدلالات جاهزة متحققة المقروئية والتداولية، بمعنى أن حكمتها وموعظتها متحققة في سياق العجائبي الخارق الذي وظفت أصلاً في سياقه، فهي أي الحكاية الخرافية تحقق وظائفيتها وفق تصنيف فلاديمير بروب بشكل يسمح أن تنفذ وظائفية الحكاية الخرافية إلى الحكاية في النص الروائي لتتوازى معها ولا تنبو عنها، وتتحقق هـذه الوظائفيـة بمعية التحقق الأول للحكاية الأصل، فالبطلة الطامحة لتغيير واقعها من خـلال كتابـة رواية تؤكد ذاتها وفاعليتها في الحياة وقدرتها على التشكل كما تريد، وإعادة التـشكل أيضاً بما يضمن لها الخروج على رقابة حياتها وتفاهتها وجهدها الضائع مـن خـلال دورها كرئيسة لأسرتها، وزوجة لرجل تعيش معه الصحة واعتياد الأشياء والأطفـال الذين أنشق عنهم جسدها كما تنشق عروس البحر هذه، وتتحول في كل مرة ممارسـة

---

(١) نفسه: ٥٩.

(٢) علي البطل، تحوّلات المقدّس والمدنّس: ٣٥٤.

(٣) تنظر: فريال جبوري، قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلـسفي، مجلـة ألـف، ع٣، ١٩٩٢: ١٤٥.

(٤) ينظر: سعيد علوش، عنف المتخيّل الروائي، مركز الاتحاد القومي، لبنان، (د.ت): ٨.

(٥) نفسه: ٨٨.

فعل التحول والرحيل لتلحق بركب حبيبها وتحقق سعادتها معه، وكذلك البطلة الساردة التي ترغب بتحول عميق يجعلها تحصل على الحبِّ، فالغرائزية البكر، وممارسة الحياة كما يراد لها، وكما هي جديرة بأن تمارس، والتمتع بها ثيمة أساسية من ثيم الرغبة في التحولات العجائبية هذه، وهنا تتحقق وظيفة الرحيل، وظيفة الابتعاد في سبيل الحصول على الشيء المحرم أو الممنوع أو المتمنى(١)، هنا تختلط صرخة البطلة الساردة بصرخة عروس البحر لما لامست الأرض التي ستحقق الرغبات: "حلوة يا دنيا، حلوة"(٢).

إن ومضة الخرافية تحقق الإدهاش والتشويق والتنويع على السرد النصّي الذي يرتفع والحال كهاته بخطابه ولغته إلى مستوى تحقق الأثر الجمالي الفتان الباعث على الدهشة والافتتان، وكأنَّ علة السرد هنا تريد أن، تصل إلى مقولة: أن ما يحكى الآن كان في الماضي يعمل به، يمثل أو يترجم بطريقة أو أخرى، وكان يساهم في تشكيل النظرة الكونية للمجتمع(٣).

من زاوية أخرى فإنَّ مثل هذا الموروث الحكائي شكل كلاماً حراً، كلاماً يقترحه المجتمع على أفراده الذين يعيشون تحت أحكامه، وبأشكال وطقوس متعارف عليها ومصادق عليها ثقافياً(٤)، كما أن من السهل أيضاً أن نكسر حاجز التوهم لنضع القصة في سياق غير غرائبي، وكأننا نمسك بيد المتلقي عارضين عليه اللعبة، لعبة توظيف الخيالي والخرافي، طالبين منه مشاركتنا هذه اللعبة والخروج بدلالاتها التي قد تمدنا بمخيال نرى من خلاله ذواتنا، ونرى الآخر أيضاً، حيث تبرز إمكانية خرق العجائبي ليظلّ الايحاء به كمكون جوهري على مستوى العقلانية السردية، لأنه من السهل أن نحكي نفس الرواية ذات الطابع العجائبي، ونمحو بانتظام كل أثر أو إشارة

(١) ينظر: صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد، ١٩٨٧: ٩٢، وينظر: علي عباس علوان، نقد الرواية العراقية، محاولة في تحديث المنهج، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ت): ٢١.

(٢) سميحة خريس، خشخاش: ٦٠.

(٣) ينظر: المصطفى الشاذلي، إشكالية تلقّي العجائبي: ٥٩.

(٤) نفسه: ٦٠.

للعجائبي، مع الحفاظ بطبيعة الحال على البنية السردية، ليبرز البعد العجـــائبي بعـــداً معرفياً هاماً[١] يتم التوحد به في التحول الغرائبي دون مناقشة منطقية لمـــا يجـــري، تقول البطلة: "سمكة فضية، لوهلة خلطت بين صورتي وصورتها فـــي المـــرآة، ثـــم أدركت أنها هي تقف ورائي وتقتحم خلوتي"[٢] وهنا فإنّ تأسيس الموقف العجـــائبي لا يفترض بالضرورة مناقشة منطقية الحدث أو منطقية ما يجري، بل إن هذا الراســـب الخرافي القديم يتبدى بصفته جزءاً من التكـــوين الثقـــافي الاجتمـــاعي، جـــزءاً مـــن التـــراث[٣] من الذاكرة الجمعية التي تكونت معارفها من طبقات أركولوجيـــة حفريـــة متعددة على مرِّ التاريخ الإنساني تسمح بأن يجمع فـــي شخـــصية واحـــدة البـــشري الموضوعي والخارق الخارج عن المألوف وصولاً إلى المثاليات التي تترفع عما هـــو مدنّس، وتتصل إلى مرتبة المقدس المتصف بالقوة والقدسية والذي لا يداني البشرية في ضعفها وبحثها الدائم للوصول إلى مراتب الحقيقة، من وجهة أخرى فـــإن التوظيـــف الغرائبي هذا يفسح المجال لمناقشة العلاقة بين الغرائزية بين الأنـــا الـــسفلى والأنـــا الأعلى، الغرائزية التي رمزت لها نبتة الخشخاش، في ارتباطها بالرغبات المـــسيجة بالتابو أي الرغبات المحرمة، وفي قدرتها أي هذه النبتة على الحياة مهما اختلعـــت أو ماتت جذوراً وأوراقاً، وهنا يسند الغرائبي الذي أخرج من النبتة نبتة الخشخاش امرأة أنثى هي عروس البحر إلى السياق الاجتماعي والسياسي[٤]، معيداً قضية تحقق المرأة إلى الحقل الاجتماعي من جديد.

إن مشاركة عروس البحر للبطلة طقس التطهر السحري، الاستحمام والبكـــاء، لماذا؟ لأن البطلة الأنسية تعرضت في صغرها لتحرش جنسي هو بمثابـــة اغتـــصاب لبراءتها وطفولتهـــا، الطفلة الغرة الصغيرة أفزعتها عيون ذئب في الظلام، ليغتصب منها قبلة، ولتصرخ في وجهه "... عمو عيب .. والعم يغتصب الفم، يلوكه محمومـــاً فتفر وتصيح وتطير إلى الحمام، مرة أخرى تحلّ في شكل طائر كي تفر، تفـــر إلـــى

---

(١) نفسه: ٦١.

(٢) سميحة خريس، خشخاش: ٦٨.

(٣) ينظر: علي البطل، تحوّلات المقدّس والمدنّس: ٢٦٤.

(٤) ينظر: محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩٣: ١٧٦.

الحمام لتمارس طقس التطهر بالماء والبكاء، وعلى مدى العمر تضيع طعم القبلات"[١] الماء واليم، وعند الأقوام السلافية كانت الفتاة التي تغرق تصبح جنية ماء، والعلاقة بين الماء والقمر والمرأة معروفة في المثيولوجيا، وهذا هو سرّ اعتقاد الناس منذ قديم الزمان بحوريات الماء أو جنيات البحر، وكانت الآلهة الكنعانية "أثيرة" زوجة "أيل" تمشي على وجه البحر وطرفها الأسفل جسم سمكة غائص في الماء، وأما طرفها الأعلى ففتاة بارعة الجمال[٢] والماء والتطقس به رمز للتطهر من الخطايا والأرجاس والدنس، وتتضح العلاقة بين الطهر الجنسي والماء، فهو يتخذ بعداً تطهيرياً ميتافيزيقياً إلى جانب فاعليته الفيزيقية كمطهر أو منظف، يمارس لغسل الشرور الاجتماعية ولإزالة الكوارث، والأمراض، والسحر والكوابيس[٣].

ورغم هذه المحنة النفسية إن جاز التعبير، إلا أن البطلة لا تنفي غرائزيتها بشرط أن تكون في مسارها المجتمعي الطبيعي، تتبدى هذه المسألة من خلال الأسطرة تقول البطلة: "أقصد أن أتحول تلك اللحظة إلى رمانة يشفها الوجد، فتسيل عسلاً، انفرط كرمانة وأفيض"[٤]، وفي موضع آخر تقول البطلة الساردة العليمة: "لا يتسنى لمثلك أن تدرك معنى نضج الرمان، أن ينفرط، لأنك في أعماقك تخافين"[٥] ولاشتغال الرمان في هذه المقاطع النصية، وظائفية محملة بالدلالات الرمزية الغرائزية التي تمتح من أسطرة الرمان، ففي الميثيولوجيا إن الإلاهة الإغريقية ديمتير غالباً ما تظهر مع الرمان أو الخشخاش كليهما، وقد اعتبرت الرمانة في باب الأسرار الأسطورية التي تروى أيام الطقوس الدينية، وكان يحتفل بعيد الحبّ في فلسطين في

---

(١) سميحة خريس، خشخاش: ٨١.

(٢) ينظر: علي الشوك، جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، سوريا، ١٩٩٩: ٤٠.

(٣) نفسه: ٤٠.

(٤) سميحة خريس، خشخاش: ٧٩.

(٥) نفسه: ٨٠.

ذكرى رمون، إله الرمان في موسم الربيع حيث تتفتح أزهاره القرمزية عندما يغازل ملك الرمان ملكة الأزهار (١).

تعاود الرحلة الطقسية الأسطورية نحو الخصوبة واستمراريتها انبعاثها في سياق روائي جديد، وعلى مستوى إيحائي من مستويات الميراث الأسطوري الإنساني الذي يستدعى من اللاوعي الجمعي إلى الذاكرة الجمعية ليمطر معانيه الغنية والثرة في كل مرة يعاود فيها الانبعاث من جديد، رحلة النزوع نحو الخصوبة وحفظ النوع واستمرارية الحياة بكل رموزها وطقوسها، بألوانها، حيث أن للرمان إذا ما شفّه الوجد سائل يسيل ويصير شهداً في كل بداية تنبعث من أمهاتها الهاجعة في اللاوعي البشري، الانبعاث الأمومي الأول وهو المخزون النفسي واللاشعوري الذي يوظف في النصوص الإبداعية المحدثة ليعاود الإشعاع من جديد ولكنه ليس إشعاع المعتقد به في سياق عقدي، إنه إشعاع الموظف في السياق اللغوي بطرائق واعية ذات مقصديات يقترحها باني ومنشئ النصوص بكل مستوياتها خطابها وملفوظاتها.

إن عنوان الرواية خشخاش المجرد من أل التعريف أو من إضافته، هو مفتتح الترميز والتماس مع رموز الخصب الغرائزية التي تنشد الحرية ودفع القهر الواقع على الفرد، بل إن بعض الدارسين قد اعتبر أن الحرية بحد ذاتها غريزة(٢)، وهي أقوى من الموت ومن القهر ومن الظلم ومن اعتياد الأشياء، من الحرمان، من الاغتصاب، ومجللة بالحنين نحو ما هو مفقود وغائب في نشدان دائم للسلام والأمن، في الإطلالة على أمل الخلاص، من جبّ الإحباطات اللاشعورية وعوامل الكبت، والعلاقات المقموعة التي تسهم في تكويننا(٣)، وتشوه إنسانيتنا.

فمثل هذا المسرود المعبر عن رغبات بدئية دفينة هو فتح نافذة على عالم الأحلام والآمال، رأتها بطلة الرواية وهي تغادر أفق الرواية مدركة أن الحياة في نهاية المطاف ليست رواية، ولا بطلة معجزة تجلب الخلاص، ليكون على الريشة

---

(١) ينظر: علي الشوك، جولة في أقاليم اللغة والأسطورة: ٤١.

(٢) ينظر: ضياء خضير، الحوار بين الحلم واليقظة، الفنان علاء بشير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٤، ٢٠٠٠: ١.

(٣) نفسه: ٤٦.

الطائرة ان تتوقف عن الطيران، وتعود إلى ذات الأرض المثقلة بالسلاسل، وباليوميات العادية وإلى المشوار اليومي بالسيارة على استقامة الإسفلت، ليس أمامها من خيار آخر، ولكنها ستظلّ مدفوعة بالتجاوز والرغبة في التحليق "لمحت سيارتي عند الناحية بانتظاري، وفجأة وانتني فكرة مدهشة، سأركض، سأركض، بكل ما أملك من قوة، وأجتاز الأزقة الضيقة، سأدخل إلى أماكن لم تطأها قدماي من قبل، أماكن لا أعرفها، .. سأركض حتى آخر الصفحات .. سأجتاز الغلاف وأختفي، سأنتهي من هذه الرواية سأنتهي"(١) تنتهي الرواية، ولكن رواية حياة المرأة تبدأ ولا تنتهي، تبدأ برغبة عارمة بالانعتاق(٢)، ولكن بعودة من جديد إلى طقوس الارتهان لليومي والعادي حيث تحتمل العودة هذه إما عودة لعيدان الملوخية الخضراء أو بالفرار إلى حقل الخشخاش الذي سيخضر في يوم ما، مما يعني أن معالجة الواقع الاجتماعي في هذه الرواية لا يُعنى بالعقدة والحل بقدر ما روى وأبرز مشكلات وإشكاليات تشير ولا تقرر، فهي رواية اللعب مع الحياة " كيف تلعبين مع الحياة، كيف تتقوين عليها وتقلبين صفحاتها"(٣).

ثمة دراسات رأت أن الرؤية النصية في هذه الرواية والتي اعتبرت أيضاً قصة طويلة لأنها لم تمتلك طاقة السرد الروائي من حيث تعدد الرؤى والرواة ومن حيث المادة الاجتماعية الثرة التي تميز القصة من الرواية قاد إلى انسراب الكتابة من كونها شفافية جينية تجاه الأشياء – الوجود ومعطياته – وتتحول إلى دفاعات قناعية وانتصارات بديلة لقمع الخسارات الإنسانية على مستوى المتحقق الذاتي، مما يشكل إدانة للكتابة ذاتها، حين تأتي نتيجة عقدة أو مفصل نفسي – اجتماعي حاد تصبح كتابة قاصرة قصيرة الأمد، تموت بموت ذلك المفصل أو بانحرافه التحويري، وقد تستمر تلك الكتابة بضغط من الإصرار على الوجود الشخصي البديل، لكنها تحتفظ بقيمتها

---

(١) سميحة خريس، خشخاش: ١٠٧.

(٢) ينظر: نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في الرواية النسوية العربية: ١١.

(٣) سميحة خريس، خشخاش: ١٠٣، وينظر: هاشم غرايبة، برد الواقع.. دفء الفن: ٧١.

العقدية وإن تنوعت أطرها، وهناك كتابة من هذا النوع لكن لــيس كــل الكتابــة[1]، وبالطبع فإن مثل هذه الآراء التي تتكئ على قضية معينة من قضايا الرواية لا تسلبها قضاياها الأخرى والتي تتجدد بفعل كل قراءة جديدة، ذلك أن زمن الكتابــة المنتهــي حتماً قد أوصل بزمن قراءة متجدد أبد الدهر، وأحسب أن تركيز الرواية على ما سمي بالخطاب النقدي ورواية النص[2] حيث بدت منشغلة بكيفية الكتابة، انشغالاً هواجــسياً هو من الدوافع التي جعلت الرواية تقرأ كونها انكساراً للمرآة وتمزقاً للقناع حوّلها إلى دفاعاتٍ قناعية وانتصارات بديلة.

وهي رواية تجريب تريد أن تنطلق بالمرأة انعتاقاً وتحرراً ليس فقــط بتجــاوز المهمات اليومية والمنزلية داخل مجالها الخاص، وإنما تريد أن تقفز بها فوق حقــوق المساواة التي تلغي التحيزات والتميز ضدها إلى آفاق من الإبداع يمثلها روائياً كتابــة رواية تعيد صياغة الواقع الاجتماعي بما يسمح بتجاوز العوائق الاجتماعية في الفكــر الاجتماعي وفي الواقع، وبوصف أن الإبداع كفعل فرديٍ يتقدم على الواقع الاجتماعي الذي يعاني من ازدهار نواحٍ وانتكاس أخرى، ومــن مــستويات ترتفــع ومــستويات تنحدر، ومظاهر تأخذ بروح الابتداع وأخرى بتلابيب الإتباع يتقدم الفكــر، وتتخلــف الممارسة الفعلية[3]، تشير إليها الرواية ممثلة بالفوضى المجتمعية والإهمال والابتــذال في الشارع والمدرسة والبيت فلا نسق واحداً في المجتمع العربي[4] "ألمح من الطابق الثالث عشر رافعة حديدية مزودة بالإنارة، تنشئ عمارة أعلى، أضواؤها تخدعني ليلاً كأنها النجوم، ولكن مسحة الضياء المنسكبة فوق أعمدة الحديد حاملة الرافعة تكــشف خدعة البصر، ليس ما أراه نجوماً، طال وجود هذه الرافعة، والعمل متوقف، مجــرد

---

(١) ينظر حكمت النوايسة، سميحة خريس في رواية الخشخاش، أفكــار، ع١٥١، نيــسان ٢٠٠١: ٤٠؛ ٤١.

(٢) حميد الحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا: ١٨١، وينظر: محمد الشوابكة، توظيف التنــاص فــي رواية متاهة الأعراب، مؤتة للبحوث والدراسات، م١٠، ع٢، ١٩٩٥: ٣٨.

(٣) ينظر: شاكر النابلسي، العوائق الاجتماعية لتقدّم الحداثة في الفكر العربي المعاصر، أفكــار، ع١٥١، ٢٠٠١: ٦.

(٤) نفسه: ٧٠.

تكاليف مادية، من يدفع؟ من يخسر؟ من يربح؟ أهي إحدى ملامح فوضى العمالة؟؟"(١).

كما أن الرواية تطرح سؤالاً موجهاً إلى الذات النسوية المبدعة في سبيل المغايرة والاختلاف واجتراح حالة غير مسبوقة من الإبداع في مجتمع لا يتقبل المرأة مطالبة بحقوقها وخارجة عن ترسيم دورها، فكيف به وهي جانحة نحو حالة متقدمة من الإبداع المتجاوز وهو سؤال مهم في إبداع المرأة ذاته والتي عليها أن تلحظ موقع معركتها الجنسوية في سياقها الاجتماعي فلا تنحرف به بعيداً، وتجعل الكتابة النسوية دعوة للحريات الليبرالية، مما يجعل من صورة المرأة الكاتبة والمكتوبة ليست أكثر من صرخة احتجاج عصابية تكشف عن وجود أزمة حقيقية في الواقع، ولكنها لا تمتلك موضوعياً إمكانية معالجتها(٢)، فتقف على حديّ ثنائية المرأة والرجل، في حين أن المطلوب هو تعدي هذه الثنائية الضدية إلى دراسة العابر للجنس (transexuel) خاصة وأن الطروحات النقدية المحدثة تؤكد على انفصال المؤلف عن مؤلفه فيما سمي بموت المؤلف(٣) وإلى انفتاح النصوص الإبداعية باتجاه الاختلاف والتعددية التي تثري النص وتعدده، وتعدد أصواته وحواريته التي تتماشى مع طروحات الاختلاف والتعددية النقدية، حيث أن الصوت الواحد في الرواية سواء أكان نسوياً أم ذكورياً سيشتغل على الثنائية، هذه الثنائية يتم تجاوزها على صعيد الفكر وعلى صعيد الممارسة.

وبعد فإن النظر في اشتغال الرواية النسوية على الفكر الاجتماعي وعلاقته بقضايا المرأة بوصف أن خصوصية قضية المرأة هي خصوصية اجتماعية بالدرجة الأولى، وإن الإشكالية تتبدى حين تكون هذه القضية الاجتماعية لا تتمتع بالأولوية

---

(١) سميحة خريس، خشخاش: ٢٧.

(٢) ينظر: نزيه أبو نضال، الشرط الاجتماعي وقصور الوعي في الرواية النسوية العربية، خصوصية الإبداع النسوي، أوراق ملتقى الإبداع النسائي الأول من ٢٣ – ٢٦ آب ١٩٩٧، منشورات وزارة الثقافة، عمان: ٢١٥.

(٣) ينظر: شربل داغر، المرأة أو الجنس الأدبي، خصوصية الإبداع النسوي، أوراق ملتقى الإبداع النسائي الأول من ٢٣ – ٢٦ آب ١٩٩٧، منشورات وزارة الثقافة، عمّان: ١١٤.

على صعيد الممارسة بسبب من غلبة السياسي الذي لا يتيح المجال أمام النساء لمفاوضة مجتمعاتهنّ، وطرح قضاياهنّ، من هنا تصبح الدعوة الاجتماعية ليبرالية فردية سيطلعنا بالتوصلات التالية:

١- يمكن القول بشيء من التعميم أن الرواية النسوية قد شكلت مدونة للفكر الاجتماعي في صورته المعتقدية الشعبية، وفي مختلف تجلياته سواء أكان ذلك باستجلاء العادات والتقاليد، أو بترسيم دور المرأة في المجتمع، مثبتة المقولة التي ترى أنّ المرأة هي حارسة التقاليد، وخاصة عندما تتمثل المعتقدات الشعبية التي تشكل الكثير من محتوى الفكر الاجتماعي الخاص بالفقراء والبسطا[١] الذين تبرز ممارساتهم الدينية بصورة شعبية، وحيث تلتصق هذه الممارسة الدينية بالنسوية في صورة الطقوس المتعددة المجلبة للخير، والطاردة للشر، يضاف إليها طقوس الكهانة والعرافة حين تصبح بديلاً عن قلة الحيلة والقدرة الحقيقية على الفعل.

فها هي مزينة بطلة من يرث الفردوس تسلم كفها للعرّافة لتقرأ لها خط القلب، وتقول لها إنها محظوظة، محبوبة ومحمية بمن تحب، حتى حدود الزمان، يحبها رجل ذو قوة ورأى – ما شاء الله – وحياتها طويلة طيبة، ومبارك لها في العمل والحب[٢]، كما أن الروايات قد بدت مستوعبة لمنظومة الفكر الذكوري الذي تنشأ عليه النساء، ويمررنه مرة أخرى من الأمهات إلى البنات، وخاصة منظومة الفكر الذي يحول المرأة في بعض الأحيان إلى سلطة ذكورية أقوى من سلطة الأب نفسه تتماهى بها، وتتحول الأم مصدر الأمان إلى سلطة قهرية تفرض على الابنة التخلي عن ذاتها الحقيقية والذوبان في الذوات المجتمعية[٣] عبر ممارسة تزييف للوعي الذي يحول الذات إلى ذات جمعية، فهاهي مزينة تقول: "كنت أقول لنفسي: أنني أحمل أهلي في طوق يخنق عنقي، طوق القواقع الخشنة المخرزة المدببة، وكنت في أحيان كثيرة

---

(١) تشير لفظة البسطاء هنا إلى أبناء الطبقات الشعبية الذين يتّسمون بغياب الحكم العقلاني والتفكير وغلبة العاطفة، ينظر: محمد الجوهري، الثقافة الشعبية والحداثة: ١٧٠.

(٢) تنظر: لطفية الدلمي، من يرث الفردوس: ٧٤.

(٣) تنظر: شيرين أبو النجا، طرح نسوي لمفهوم البيت في حكاية زهرة وصاحب البيت، مجلة ألف، ع١٩، ١٩٩٩: ١٧١.

أفاجئهم برغبة لا تخطر لهم على بال"[1]، وفي موضع آخر يتبدى الموروث الممجد للذكورة في قول الأم: "يدا الرجل فيهما بركة الله، كل شيء تمسانه يصير مباركاً وبه خير عميم"[2].

وفي رواية ذاكرة الجسد كشف عن منظومة العادات والتقاليد التي تبدو مشتركة لكل الأمهات والمنتمية أيضاً لذاكرة المجتمع الأبوي، فهاهي جدة البطلة حياة ووالدة الشهيد سي الطاهر تمارس "طريقة مشتركة لكل الأمهات عندنا، إنها تحبّك بالأكل، فتعدُّ من أجلك طبقك المفضل وتلاحقك بالأطعمة، لقد كانت تنتمي لجيل من النساء نذرن حياتهن للمطبخ، ولذا كن يعشقن الأعياد والأعراس .. لوليمة حب، يهبن فيها من جملة ما يهبن فائض أنوثتهنّ، وحنانهنّ وجوع سري لم يجد له من تعبير آخر خارج الأكل، ولينمن كل ليلة دون أن ينتبه أحد إلى جوعهنّ المتوارث منذ عصور"[3]، وهنا تكمن لمفارقة فهنَّ يقدمن الطعام ويملأن البطون، ومع ذلك يعانين من الجوع الأبدي، وبالطبع فإن جوعهنّ لا يتمحور حول الطعام، وإنما حول الحرمان التاريخي للمرأة العربية، هذا الحرمان الذي صورته غادة السمان ومن بعدها أحلام مستغانمي في صورة إحساسات شبقية مدثرة ومشحونة بالعاطفة والشعرية الفائقة، مما يدل على أن المرأة "لم تعد الأم الطيبة أو الزوجة الوفية، أو الحبيبة التي يمتنع أهلها عن تزويجها لبطل القصة الخمسينية، بل هي المثقفة المتغربنة التي تجوب الآفاق وتعيش وحدها وتتذوق الجنس أكثر من الرجل"[4].

وتستلهم رواية لطفية الدليمي أيضاً الموروث المعاقب للمرأة في صورتها مجلبة للخطيئة وموقعة آدم في حبائلها، وهو رمز الخير والبراءة من مظانّه التوراتية الأولى بحيث تصبح المرأة في كل زمان ومكان وارثة للعقاب، وتورثه للأجيال، وهكذا من جيل إلى جيل ترث العقاب واللعنة، فها هي البطلة مزينة حين تشعر بالألم جراء انبثاق ثدييها تخضع لطقس وراثة الألم والعقاب، تقول الساردة العليمة في نص

---

(١) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٢٦.

(٢) نفسه: ٣٠.

(٣) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٠٧.

(٤) تنظر: فاطمة المحسن، الأنوثة والرومانس في الكتابة النسائية: ٦.

من يرث الفردوس على لسان الأم: ثم أجرت أصابعها الخبيرة علـى صـدر الفتـاة، فعثرت على القرصين الصغيرين المسطحين ينزلقان بين الجلد الرقيق الناعم وعظـام الصدر وأصابعها .. قالت الأم: أرأيت .. ها إنك تكبرين وحزنت البنـت، لأجـل أن تكبر عليها أن تعبر ممر الألم، وتتوجع إلى هذا الحد، قالت الأمُّ: من غير هذا الألم لا تصيرين امرأة، المرأة بالألم تلد، وبالألم تكبر، وبالألم تدور عليها الـشهور، وبـالألم تنام وتصحو وعلى مذاقه تموت"(١).

إن هذا المقطع النصي يحاكي قصة حواء وآدم كما وردت في التـوراة وكمـا أعيد شرحها وتفصيلها فيما بعد في التراث التفسيري العربي كخطابات تتواصل مـع خطابات أسبق مما يستوجب رد بعض مكونات الخطاب إلى أصـولها فـي بعـض الكتابات التراثية، حين عوقبت حواء بسبب اغوائها آدم لأكل التفاحة المحرمـة بـأن تدمى كل شهر على جرمها بالأكل من الشجرة، فظاهرة الدورة الشهرية عند المـرأة وما يصحبها من آلام وكذلك الآلام المصاحبة لعمليات الحمل والولادة عقاب، فعقـاب حواء وعقاب الحية التي ساهمت في فعل الإغواء، وحيث تـشير الحيـة إلـى بقايـا معتقدات أسطورية قديمة ربطت بينها وبين الحياة والتجدد والانبعاث وهي معتقـدات موغلة في بنية اللامعقول كما تشير بعض الدراسات(٢) سيكون أبدياً وسيـشكل هـذا العقاب مكوناً جوهرياً في الثقافة الشعبية يتوارث من جيل إلى جيل كما نرى في هـذا النص، حين تعظ الأم ابنتها مشيرة إلى توارثها الألم الشهري كونه عقاباً نازلاً عليهـا وما له من دافع.

وهنا فإن الرواية النسوية العربية قد شكلت مدونة شعبية اجتماعية تستلهم أبرز ما في الموروث ومهما امتدّ في أعماق التاريخ، وتعيد انتاجه مـن جديـد بتوفيقـات جديدة، وتجديدات كذلك، وتكتسب أيضاً قوة موضعة تعلي من شأن هـذه المنظومـة بوصفها صورة من صور الأصالة والهوية المخصوصة، ومن الـصعوبة بمكـان أن

---

(١) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٢٧.

(٢) ينظر: نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة: ١٩-٢٢.

يجري التسامح في شأنها ذلك أنها تتخذ شكل ممارسة حميمية، وربما يومية ولكونها شفاهية فهي تلبس لبوس اليقين والثابت الأبدي.

٢- إن الرواية النسوية العربية قيد الدراسة تؤشر إلى اختلاف في الأدوار بين الجنسين، وعلى اقتراب المرأة من المجال العام بمغادرة مشروطة لمجالها الخاص، وإن كان هذا الخروج ما زال يعني اجتيازاً أكثر مما هو حق تمليه الظروف الاقتصادية والحياتية المرتبطة بها، والتي تفترض تغيراً في منظومة القيم التي ترسم الأدوار بين الرجال والنساء في المجتمع، فما زالت الرحلة من الخاص إلى العام محفوفة بالخوف ومطروحة للمناقشة في كل مرة، ذلك أنها مكتسية بالصورة التقليدية للعائلة، ومرتكزة إلى الوهم الذي تغذيه هذه الصورة، حيث تلتبس الرجولة بالقوة الاقتصادية المؤثرة، والأنوثة بالوضع السلبي للمرأة كمستهلكة(١).

وفي ظلّ الفروق الطبقية وأزمات المجتمع في انفتاحه على الحالة الحداثية في العالم، وفي كونه غير قادر عن أن ينأى بنفسه عن الاستقطاب تتغلب ايديولوجيا السائد وترسيماتها المتوارثة، ويصبح الواقع مغلقاً أمام أية حلول أو آفاق جديدة، يبدو وكأن هذا الواقع في ظلّ هيمنة الايديولوجيا الاجتماعية المتجذرة والسائدة غير قادر على اجتراح الحلول أو الإشارة إليها، وتتمثل الروايات النسوية هذه المعضلة، فهاهي وسمية حين يقترب منها ومن عبد الله موكب رجال البحر " ترى الشر قادماً له عيون وله أسياخ من نار ستأكلها إن لم تعجل .. هيا هيا وبكل الرعب المنتشر في أعضائها تساءلت أين، أين؟ والبحر أمامنا، وحده البحر مخبأ الأسماك والودع والأسرار، والأغنيات الراحلة"(٢) وتقرر وسمية الاختباء في الماء، في فم البحر، : " سأغطس في الماء .. ثم جاءت عباءتها وحدها"(٣)، تموت وسمية غرقاً هاربة بجسدها إلى البحر، ويتم تلفيق سبب الوفاة في صورة متسامحة يرضى عنها الهامش المجتمعي.

---

(١) تنظر: فاطمة المرنيسي، الجنس كهندسة اجتماعية، بين النص والواقع، ترجمة فاطمة الزهراء أزريول، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٦: ١٣٤.

(٢) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ٩٨.

(٣) نفسه: ١٠٣.

أما حياة المتحررة التي ترتاد المعارض الفنية في باريس، فتعاد إلـى قسنطينة لتتزوج من رجل متزوج، ولكنه متنفذ كبير في الجيش، تتزوج زواجاً تقليدياً تغدر بـه من أحبّها وأخلص لها[١] وها هي مزينة أيضاً تتوقع النهاية، وتستبقها قبل أن تبـدأ . "بين لحظة الولادة ولحظة الموت، حياتها سلسلة من أحلام متباينة وذات يوم ستصحو على الخسران، ولا تجد نفسها ولا تجد من سلمت إليه حياتها"[٢] وتصل مزينـة هـذا اليوم الذي استشرفته بالفعل "منذ صباها كانت تكافح احتواء أهلهـا لأمنياتهـا، منـذ صباها كانت تحلم بقصة حب، بعاشق مجنون يجعل العالم شيئاً جديراً بالعيش، لكنـه بدأ معها بالمصادرة، ألغى حلمها واهتم بالاستيلاء عليها، كان يقـيم جلـسات أشـبه بجلسات التحليل النفسي، كان يحاكمها ويلومها ويعنفها"[٣] فهؤلاء البطلات انتهين من حيث ابتدأن، وهذا يؤكد استحالة التجاوز تجاوزاً غير مبرر فنياً وموضوعياً.

ولما كانت القضية الاجتماعية تقف أمام النصوص، وأمام مـن يكتبهـا كمعـضلة اجتماعية شائكة، لجأت هذه الروايات للتأريخ للواقع الاجتمـاعي بالتوسـل بحكايـة موازية، حكاية ذات بنية رمزية أسطورية، وحكايـة أخـرى ذات تفاصـيل زمانيـة ومكانية كأنها تعيد صياغة الحكاية الأولى وتتقاطع معها، هذا التقاطع بين الحكـايتين الرمزيتين يفضي إلى عجز الحكاية الأسطورية عن تقديم رؤية حقيقية وفاعلة وراهنة فيها إضاءة للواقع حيث أن التوازي الدال بين الحكايتين يوقع الرؤية الخلاصـية فـي أسر الوهم – وهم الماضي وأيديولوجيته[٤].

إن هذا التقاطع الذي لم يفض إلى إضاءة الواقع تمثلتـه روايـة مـن يـرث الفردوس للطفية الدليمي، في الحكاية الأسطورية الموازية التي شكلت بـديلاً فنتازيـاً محاكياً لأجواء شهرزاد وسردها حين "رأت مزينة وقع خطى مقبلـة ورأت الأشـياء تتحرك، تنهض، تستعيد أرواحها من الكون، إن لها لون النـساء تـنهض، بيـضاء

(١) تنظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ٢٧٥.

(٢) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٢٢.

(٣) نفسه: ١١٥.

(٤) ينظر: فخري صالح، وهم البدايات، الخطاب الروائي فـي الأردن، المؤسـسة العربيـة للدراسـات والنشر، ط١، ١٩٩٣: ٥٩.

رمادية، ثم امرأة تتجسد وفي يدها سوط وعيناها من رماد، إنها تتقدم نحوي أشم رائحتها الوخمة مثل سماء القرى، .. تصرخ بي عودي إلى مدرارة، عودي إليّ أنا شفيعة التائهين، سأنقذك من كل سوء، هناك تشيخي ولن تذبلي، سأجعلك نديمتي، نديمة الملكة"[١] الحكاية الأسطورية تعدّ بالفردوس، الذي سيكون من نصيبها وهي الحافظة والحارسة لقصص وأساطير الأولين، تعدها بالمسك الذي سيرش بين نهديها، وستدهن بالعنبر قدميها اللتين أضناهما السير وجففتهما عيشة الزهد، ولكنَّ هذا الفردوس مرتهن أيضاً، ومرهون بأن تقدمها للسيد: "تعالي وفي المساء سأقدمك لمليكي وسيّدي"[٢].

إن نأي لطفية الدليمي ببطلتها عن اليومي البائس الطاحن يأتي في إطار اليأس من الصراعات التي لا أمل في كسب معاركها من خلال إعلاء شأن المطلق الذي يعتبر هؤلاء الأبطال أوعية له، كما يأتي في سياق الاقرار بحتمية المنفى مصيراً للنماذج المتميزة فتشيعها إلى مصائرها مصانة بلغة كثيفة وحزينة أسيانة على مصائرهم المحتومة[٣].

كما أن الرواية النسوية قد توسلت بالغرائبي بعلاقة تماه بالواقع الموضوعي في حالة من أزمة الذات واغترابها النفسي عن واقعها بحوار الذات النسوية للذات الذي تومئ إلى امتلاك الأنثى كل مقومات الإنسانية بصفة مستقلة عن المجموع المحيط بالأسرة، ومن خلال تضخم الأنا وصورتها حتى أصبحت مهيمنة على الفعل الفني للرواية كاشفة عن الذات المستلبة الطامحة إلى فعل التغيير كما هو الحال في رواية سميحة خريس "خشخاش"[٤].

---

(١) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ١٩.

(٢) نفسه: ٢٤.

(٣) تنظر: نازك الأعرجي، منخفض النساء: ٢٨، وهي دراسة تتناول أدب الكاتبة لطفية الدليمي كنموذج للتطبيق.

(٤) تنظر: امتنان الصمادي، سميحة خريس بين عشق الجذور وأسطورة الخصب، تايكي، ع١٠، شتاء ٢٢٠٢: ١٨.

لقد اجترحت الرواية النسوية العربية حالة من مساجلة الواقع الاجتماعي ولكنها مساجلة تشي بتغلب المؤسسة الاجتماعية وهيمنتها الايديولوجية، مما قاد إلى حالة وجدانية من البوح والذاتية والانكفاء بالعودة إلى السائد المهيمن، وكأن الواقع المحاكى روائياً لا يتوفر على عوامل إزاحة مهيمناته بعد.

٢-٣ الفكر السياسي وجدل التحرر في علاقة الأنا بالآخر

شكل موضوع اللقاء الحضاري مع الغرب في صورة علاقة الأنا الفردية والجمعية بالآخر المتفوق الغالب المهيمن ثيمة أساسية من ثيم الإبداع الروائي العربي، حيث انصبت هذه الإبداعات على مناقشة هذه المسألة ورصد أبعادها المعرفية والإجتماعية والفنية، خاصة وأن الحضارة الغربية تشكل مركزية مستقطبة لا يمكن لأي أمة أو دولة أن تكون بمنأى عن هذا الإستقطاب، مما نوع وعدد صور العلاقات المنعكسة في الإثر الإبداعي فبدت في بعض الأحيان في صورة الصراع مع الغرب، وفي أحيان أخرى في صورة اللقاء الحضاري المؤطر بعلاقات المثاقفة في صورتها الكولونيالية، حيث يسير المغلوب في أثر غالبه محاولاً تمثل حضارته وتقدمه، وهنا يكون اللقاء على محك الإختبار بين حضارة وثقافة تفرض نفسها بكل الوسائل، وحضارة وهوية ذات خصوصية تجد نفسها في موقع التهميش أو الإندحار أو النفي، ودائرة في فلك المركز المهيمن، وهنا يكون السجال الحضاري بشكل عام على أشده في المتخيلات الروائية بوصفها حاملاً معرفياً علاوة على أدبيتها وأثرها الجمالي.

والرواية من أهم الأعمال الإبداعية التي تمثلت هذا الموضوع وساجلته واختبرت رسالته الحضارية بردود الأفعال المتباينة، ليكون سؤال التوفيقية بين ثنائيات هذا اللقاء أحد الآثار المعرفية لهذا المنتج الروائي وصولاً إلى مرحلة التقويض لهذه الثنائيات والتي تساوقت مع فتوح المدارس الفكرية والنقدية وبحوث مرحلة ما بعد الكولوينالية والتي وضعت العلاقة بين الأنا والآخر على محكات جديدة تبتعد عن فكرة المجاورة والاضافة الكمية إلى فكرة الاختلاف والمغايرة ونقض الخطاب العالمي المهيمن من داخله، من داخل تناقضاته التي ابتنى بالاستناد إليها فكراً وممارسة ترتكن إلى هذا التفوق، وإلى هذه المركزية وصيغها الديمقراطية والجماهيرية كونها المحطة

الأخيرة، وهي التي استندت إلى دراسات ومقالات كمقالة فرانسيس فوكوياما "نهاية التاريخ" والتي قصد بها نهاية مرحلة وبداية أخرى جديدة هي مرحلة الاستمرار مع الديمقراطية الغربية بوصفها النموذج القدوة التي أثبتت انتصارها في الصراع، وبالدعوة إلى ضرورة إعادة بنائها في الدول الأخرى بوصفها جسر العبور للانتماء إلى الغرب أو الشمال في المنظور الاقتصادي التنموي بالنسبة إلى أهل الجنوب القديم الجديد، وفي الإطار نفسه أيضاً يجري الإعلاء من شأن الاصطدام الحضاري كما نظّر له هنتنغتون في مقولاته حول صراع الحضارات(١).

إن جدل التحرر بين الوطن في خاصه وعامه وبين الغرب، ومن خلال علاقة الأنا بالآخر قد شكلت في الرواية العربية ثيمة إشكالية، استحدثت إشكاليتها بالدرجة الأولى من العلاقة مع الغرب في صورة الغرب الكولونيالية، فخلفية التلاقي والتجاذب بين حاجات المجتمع العربية في التقدم والتحضر ممثلة بالأنموذج الحضاري الغربي الناجح تظلّ مقتحمة بالوجه الاستعماري المنفر(٢)، مما أدى إلى تأسيس خطاب مثير حول حقوق الإنسان المختلفة وحول تراتب القمع في المجتمعات العربية، وحول المجتمع الحر والمواطن الحر القادر على المواجهة خلافاً للمجتمع المكبل الذي سيظلّ هشاً قابلاً للتداعي ثم الانكسار إزاء أول صدمة، من هنا برزت فكرة الاحتماء بالغرب وتمجيده والاستهتار بالسلطة من أجل مقاومة القهر والموت والاستبداد(٣) والدعوة إلى حياة ليبرالية تحترم حرية الفرد، ولا تعامله كترس في مؤسسة القبيلة، وكذلك الدعوة إلى ديمقراطية ترفض الاستبداد، وتدعو إلى أشكال التراضي الحرّ بين أناس أحرار كونها سلطة الشعب مُعْبراً عنها بواسطة مؤسسات يتم انتخابها بشكل عادل وهي تشكل ضرورة من أجل النهوض ومن أجل الحفاظ على الكيان العربي ذاته(٤).

لقد توقف الخطاب العربي أمام سؤال الهوية بصفته سؤالاً رئيساً يفرضه التساؤل عن الذات وبعثها كجزء من بعث الأمة، وهو سؤال يتمثل فيه حضور الآخر

---

(١) ينظر: فايز رشيد، الدولة والأمة والهوية في عصر العولمة، أفكار، ع١٤٨، كانون أول، ٢٠٠٠: ٧.

(٢) ينظر: جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة: ١٥٠.

(٣) تنظر: رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية العاصرة: ١٢٥؛ ١١٨.

(٤) نفسه.

الغربي بما يترتب على هذا الحضور من مساس قوي بالهوية العربية[١] حيث أن هذا المفهوم في فكر ما بعد الحداثة مهدد بالزوال، ذلك أن الحداثة اعتمدت في تعريفها للهوية على مفهوم التاريخ كأساس معرفي، بوصفه يكرس العناصر الثابتة المتراكمة عبر العصور والتي تشكل درعاً للحقيقة، حقيقة الأنا والآخر في عبورهما التاريخي للمتغير، وحيث يقتسم الأنا والآخر قدراً متساوياً من مشاعر الخوف من بعضهما بعضاً بعد أن تمتع الآخر الغربي طوال حقبة المدِّ الاستعماري بامتياز تقويض الآخر بدائياً كان أم شرقياً أم جنوبياً[٢].

لقد تعرض مفهوم الهوية ذاته إلى تشكيكات معرفية وفلسفية، جعلته مفهوماً يمكن استبعاده بوصفه ليس بالمبدأ الفطري، ولأنه ينبثق من نزوع طبيعي في العقل إلى أن يكتسب ثباتاً واستمرارية يعني توحيداً أدمج به ما هو متعدد وسمي بمبدأ الهوية أو مبدأ الذاتية، فالذاتية أو الهوية هي ثبات الشيء على حال واحدة، خلال تغير مفروض في لحظات الزمن، وهي في الفكر العربي مشكله تتصل بهوية المعنى[٣] من هنا اقترح الفكر الغربي وخاصة جاك دريدا الانتقال من فلسفة الهوية Imdentity إلى فلسفة الاختلاف difference ذلك أنها كأصل والأصل مثلوم دائماً، والهوية وتاريخ كل أمة عموماً، إن هما إلا نتيجة استبعادات عديدة، ونتيجة تهميش للإسهامة الممكنة أو الفعلية للآخر . بل لأكثر من آخر، فالغرب يهمش الشرق ويرعى التكافل ما بين السلطة والمعرفة، من هنا فإن دريدا يرى أنّ مجمل الثنائيات التي استمدّ منها الغرب انطلاقة وقوة ثنائيات المركز والأطراف، المتن والحاشية، الكتابة والكلام، الغرب والشرق تحتاج إلى تجاوز وتقويض، أو على الأقل إلى فضح تكافل المعرفة والسلطة فيها، ودفع العملية النقدية إلى أقصاها، أي تنمية معرفة النقد ونقد المعرفة، ذلك أنّ الغرب الأوروبي هو الذي منح التميزية المرتكزة إلى هذه الثنائيات صفة مؤسسية وحولها إلى عنصرية دولة[٤].

---

(١) نفسه: ٢٢٦.

(٢) تنظر: سلمى مبارك، قراءة في تاريخية الأنا/الآخر، فصول، ع٦٢، ربيع وصيف ٢٠٠٣: ٢٥٨.

(٣) ينظر: ينظر: يوسف سلامة، مشكلة الهوية في الفلسفة الغربية، الكرمل، ع٥٠، شتاء ١٩٩٧: ٨٢.

(٤) ينظر كاظم جهاد، من الهوية إلى الاختلاف: ٦٥.

إن إعمال النظر الفكري في علاقة الأنا بالآخر وقبل دراسة تجلياته في الرواية النسوية العربية لا بد وأن يقودنا إلى الحديث عن الخطاب الاستعماري كما طرحه ادوارد سعيد، وهو خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي[1]، وهذا سلّط الضوء على الدراسات ما بعد الاستعمارية والتي تقول إن الثقافات التي عانت من الاستعمار أو من الحالة ما بعد الاستعمارية تعيش حالة من الهجينية تجعلها خليطاً من المحلي والأجنبي، مما يجعلها تقبل نوعاً من التعددية الثقافية والانطلاق منها في العمل الثقافي وخاصة الترجمة[2].

من هنا فإن مفهوم الأنا في علاقته بالآخر ويرتكز هنا على تبني المعيار القومي، حيث أن الفكر القومي وليس قيم العدالة هو الذي يحول الأرض Land إلى أرض سياسية Teritory، ثم يربط بين الحق على الأرض وبين وجود الأمة[3] قد تجاوز الموقف الرافض والتوفيقي والمتعاون حين أصبح الآخر ببعده السياسي وليس الثقافي عنصراً من عناصر مشروع الهوية الجديد[4] والقائم على نفي الخصومة واستبدال مفهوم الهوية بتعددية متلاحقةأو متزامنة لهويات مختلفة في ظلّ طوباوية المسعى إلى مساواة لا يمكن أن تتحقق إلا عبر فرضها وليس استجداءها فلا يمكن أن ينظر إليك كند دون أن تفرض أنت على الآخر علاقة الندية[5] وهذا ما أوجد إشكالية في العلاقة مع الآخر في الرواية النسوية العربية، بالإشارة إلى أنّ هذا الموضوع المعالج من خلال المتخيلات الروائية موضوع يكاد يكون رجالياً، ولأن معظم التجارب الروائية التي وضعت على محك اختبار العلاقة مع الغرب هي روايات كتبها مبدعون رجال، وستحاول الدراسة ومن خلال دراسة عدد من النماذج الروائية النسائية أن تلقي الضوء على محاور هذه الإشكالية وعلى خطابها المتحقق والذي

---

(١) ينظر: إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية: ٦٨.

(٢) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ١٤٦.

(٣) عزمي بشارة، في الذاكرة والتاريخ: ٤٩.

(٤) سلمى مبارك، قراءة في تاريخية الأنا/الآخر: ٢٦٤.

(٥) ضياء حسني، حين يلقي الماضي ظلاله على الحاضر: ٢٧٣.

وضع مفهوم التحرر في المجتمعات العربية في علاقة مباشرة مع الآخر تسمى بالمثاقفة.

وبما أن التركيز في المنظومة الأبوية يجب أن يكون على أشكال الممارسة الفعلية في المجتمع وخاصة آليات الاستبعاد والنفي للآخر والتي ناقشها فوكو عندما تحدث عن تضافر السلطة والمعرفة المنتجة للخطاب، والتي تجعل إنتاج الخطاب إنتاجاً منتقى، ويخضع للمراقبة والتنظيم وإعادة التوزيع من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها الحد من سلطاته ومخاطره والتحكم في حدوثه المحتمل من خلال إجراءات المنع والنفي، فإن الدراسات النسوية حين تناقش قضية الفكر الوطني وفكر علاقة الأنا بالآخر في الروايات النسائية العربية تفترض تجاوز الإضافة الكمية أو التعددية الثقافية بمعنى المجاورة بل تهدف إلى تكوين خطابات مغايرة تخترق جدار الخطاب المهيمن، للوصول إلى شكل المغايرة طبقاً لجدلية هيغل والتي تتضمن مرحلة الفهم، فهم الخطاب الأبوي واستيعابه، ومرحلة العقل الجدلي أو السلبي بإبراز تناقضاته وخاصة بين الفكر والممارسة الواقعية، ثم مرحلة العقل الإيجابي الموصل إلى رؤية جديدة تشمل المرحلتين السابقتين من أجل توفير أرضية لبنى بديلة(١).

ومن هذه البنى البديلة المفترضة دمج الخاص بالعام، لأنّ استمرار فصل الخاص عن العام فيما يتعلق بالمرأة يعني الحفاظ على الوضع القائم المستند إلى تقسيم الأدوار وفقاً لمفهوم الجندر، ذلك أن المرأة عندما تكتب الوطن لا يمكن أن تنفصل عن الخاص، بل إنها تسعى إلى التحرر من محدوديته عبر هدم الحواجز، الوهمية المقامة بين الخاص والعام، وعبر كتابة تستجيب للشروط الجمالية المؤسسية وتضرب بقوة الرؤية المعرفية السائدة، مما يؤدي إلى خلخلة الخطاب الأبوي المهيمن، ومنبع هذه الخلخلة هو التصور الدائم الخالد لمفهوم الوطن، وبالتالي فإنّ كل ما يغاير هذا المفهوم ويخرج عليه هو بمثابة تهديد للسيادة المطلقة التي يتمتع بها الخطاب الأبوي، ذلك أن الاعتراف المؤسسي بمشروعية الكتابة وقبولها يكون بقدر ما يتوافق التخيل القصصي مع التخيل المجتمعي(٢).

---

(١) تنظر: شيرين أبو النجا، مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية: ١٦.

(٢) نفسه: ١٩.

إن وضع الحدود بين الخاص والعام في المجتمع ليس من باب المصادفة أو عفو الخاطر، فالحدود لا توضع مجاناً والمجتمع لا يتلاعب بالتقسيم لمجرد رغبته في تجزيء العالم الاجتماعي، وإنما لأن الحدود الموضوعية تجسّد غالباً توزيعاً غير عادل للسلطة يربط بين مجموعة وأخرى في إطار علاقة تراتبية محدودة ودائبة التكرار بنفس الصيغة(١)، وسيتم اختبار هذه العلاقة بين الخاص والعام في الروايات قيد الدراسة وسنمتحن أطروحة الروايات الجمالية والأخلاقية في مساجلتها المعرفية للخطاب السياسي والفكري السائد وفي اختلافها المعرفي مع هذا الخطاب المتماسك والرافض لكل ما من شأنه تعكير صفو تجانسه وتراتبه في المجتمع، وفي الاستحقاقات التي يقدمها هذا الخطاب المعرفي في سبيل خلخلة تجذره وعدم قبوله بالآخر إلا وفق اشتراطات خاصة، رغم أنه تشكل اجتماعي مهدورة طاقاته، ويتميز بطبيعته الانتقالية وبدروب شتى من التخلف والتبعية، وهذا كله متجسد في تنظيمه السياسي والاجتماعي والثقافي، وهو تشكل غير مستقر تنسخه التناقضات والنزاعات الداخلية كما يرى هشام شرابي في حديثه عن أبوية المجتمع العربي(٢).

لقد نظرت الدراسات النقدية في المنتج الإبداعي الذي تمثل في محتواه اللقاء الحضاري مع الآخر المتفوق من خلال دراسة عدد من الروايات العربية(٣)، وانتهت

---

(١) تنظر: فاطمة المرنيسي، الجنس كهندسة اجتماعية: ١٢٠.

(٢) ينظر: هشام شرابي، النظام الأبوي وإشكالية تخلّف المجتمع العربي، ترجمة محمود شريح، ط٢، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٣: ٢٢.

(٣) كانت رواية "أديب" لطه حسين من بواكير الأعمال الابداعية التي أُنجزت لامتحان رسالة الابداع الاخلاقية والمعرفية في موضوعة اللقاء الحضاري مع الغرب، وكان موقف أديب في هذه الرواية حاسماً ومحسوماً من الحضارة الغربية، فقد رأى ان الموت حتفه، اذا حيل بينه وبين اللقاء والعناق مع الحضارة الغربية، يقول أديب: فأنت تعلم أني نذرت ألا أترك باريس حتى أصير الى ما تصير اليه، وهو هنا يقول بتمثل حضارة الغرب تمثلاً كاملاً، وهذا التمثل هو الكفيل بإيصال الشرق الى ما وصل اليه الغرب من تقدم، ثم توالت الأعمال التي تمحورت حول موضوع اللقاء الحضاري مع الغرب وصولاً الى رائعة الطيب صالح " موسم الهجرة الى الشمال" والتي يسافر فيها البطل مصطفى سعيد وبلاده مستعمرة، وتخوض معركة التحرر الوطني والاجتماعي من ربقة الاستعمار، ليدرس

إلى أنّ غزو المستعمر روائياً قد تمَّ بأسلوب غزو مضاد قائم على ادعـــاء الفحولـــة، منجزاً نوعاً من الحقد الحضاري، حيث لم تتبين الملامح الإنسانية المــشتركة حــين يستسلم الأبطال لهوس الكراهية والحقد، وبآلية سوء فهم جاهزة أعاقت التواصـــل أو التفاهم الإنساني بعيداً عن الأحقاد والكراهية والتمييز العنصري، حيث أثر المـــوروث الثقافي والحضاري في تشكيل وعي كل من الأنا والآخر(١)، ورأت تلك الدراسات أن البطل في هذه الروايات هو بطل انتقائي، فهو متلهف علـــى التكنولوجيـــا (الـــوحش الحديدي) نافر من نتائجها الاجتماعية، وبدا أكثر انسجاماً مع متطلبات العصر، ولكنه أشد انفصاماً عن الذات، وأشد تناقضاً في الرؤيا ذلك أن البرجوازية العربية لم تــشبع الواقع تهويماً ايديولوجياً وإنتاجياً وحسب، بل لم تشكل من جديد وجــداننا الإقطـــاعي القديم، ولهذا نجد أن هذا الوجدان جاء حذراً ومتوجساً من الوحش الحديـــدي، يطلبـــه كقوة فيزيقية، تطيح بضعفه ودونيته القومية، ولكنه يرفضه كثورة ســتفرط بحميميـــة العلاقات الاجتماعية والقيم المثالية(٢).

لذلك فقد جاء أبطال اللقاء الحضاري هذا أبطالاً هم نخبـــويين براغمـــاتيين، تراءى لهم هذا اللقاء في صورة غزو جنسي حيث يتم الثأر من الحضارة الغربية وفق طقس جنسي(٣)، وهنا نلاحظ انسحاب الفكر الأبوي المنمط علـــى هـــؤلاء الأبطـــال، ولتكون العلاقة على حديّ الذكورة والأنوثة محركاً ومحفزاً للسرد في روايات اللقـــاء الحضاري مع الغرب وكأن الذكورة منتهكة، وهي ذكـــورة ناقـــصة وعـــاجزة عـــن المواجهة الفعلية أو مواجهة التوازي والندية، وهنا تكون الفحولة والـــذكورة الجنـــسية

= في لندن، مقصياً أسباب الشعور بالغربة وأسباب الحنين إلى الوطن، ليرى في لندن أنثـــى يـــنقض عليها كطير جارح، ويأتيها غازياً بادعاء الفحولة التي توقعه في علاقات تدميرية مع النساء منجـــزاً نوعاً من الحقد الحضاري الذي لم ينجح في نصرة الانسان وارادة الحبِّ ينظر: طه حسين، أديـــب، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٨١: ٢٢٤ وينظر: الطيب صالـــح، موســم الهجــرة إلـــى الشمال، دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٦٦م: ٤٣ .

(١) ينظر: إبراهيم السعافين، تحوّلات السرد، دراسات في الرواية العربية: ٢١٨-٢٢٧.

(٢) ينظر: عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة: ٨٧.

(٣) ينظر: جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة: ١٥٠.

نوعاً من التعويض عن الفشل الحضاري والتخلف السياسي أمام تجربة الغرب المتقدم، ذلك أن هؤلاء الأبطال في قبضة النقيض في علاقات تشبه علاقات الاغتصاب، فهي علاقات منتهكة، وأمومة وأنوثة الآخر في مثل هذه العلاقة في انتهاك مستمر، وهي علاقات غالباً ما تكون عقيمة لا نتاج لها ليظل اللقاء مخلفاً الصدمة الحضارية التي ترهن الصراع مع الآخر المستعمر بوصفه غازياً ومتقدماً ومتفوقاً معاً في آن واحد.

فهل كانت ثيمات اللقاء الحضاري مع الآخر في الرواية النسوية على هذه الشاكلة، هذا ما سيحاول هذا المحور من الدراسة أن يجيب عليه بتناول أول رواية، وهي رواية الكاتبة حميدة نعنع: الوطن في العينين(١)، حيث تختار حميدة نعنع موضوعاً مركزياً لروايتها وصفته الدكتورة فادية الفقير في مقدمتها للطبعة الإنجليزية من الرواية: بأنه إبراز للتاريخ الخفي للمرأة المهاجرة، والهجرة هنا لا تعني البعد الجسدي عن الوطن فقط، بل تعني الاغتراب عن كل شيء في الوطن، فنادية بطلة الرواية امرأة عربية تعيش في باريس في أعقاب تاريخ من النضال مع المقاومة الفلسطينية نفذت خلاله عمليات جريئة بما فيها اختطاف الطائرات، التي شاركت في إحدى عملياتها رغم تباين قناعاتها ووجهة نظرها حول هذا الموضوع مع زملائها وقادتها، تطرد في نهاية المطاف من تنظيمها السياسي، تلجأ لعمليات تجميل كي تغير شكلها الذي بات معروفاً محاولة الابتعاد والعيش في باريس بمنأى عن كل الهموم السياسية(٢).

وتسترجع المؤلفة الضمنية على مستوى الخطاب الروائي الأحداث والشخصيات وتستدعيها من الذاكرة، من المكان والزمان، من مدنها العربية التي أطلقت عليها أسماء مستلة من التراث ولكنها دالة بحمولات تاريخية متعالية كإرم وحرّان(٣) بادئة سردها من زمن الحرب، زمن الموت والحرائق والأوطان البعيدة، زمن التشرد على أرضية المنفى في وجوه المدن الغربية التي يغسل الضباب وجهها

---

(١) حميدة نعنع، الوطن في العينين، دار الآداب، ط٢، بيروت، ١٩٨٦م.

(٢) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٦٤.

(٣) تنظر: حميدة نعنع، الوطن في العينين: ٥٠.

بينما الوطن بعيد(١)، والمكان المتقصد هو وقسريته يبدو مكاناً آمناً حين يقارن بالأرض التي تحترق وتتمأزق بالحرب والتحرر الوطني والتحرر الاجتماعي على حدٍّ قضاياه الداخلية التي تتخذ شكل الأزمات والصراعات التي تعيد إنتاجها المجتمعات في كل مرة، فنادية قادمة من أرض تحترق، وحيث ودعت رفاقاً ينتظرون لحظة الموت، ولا يحلمون بالحياة السهلة، اختارت الهرب إلى أوروبا، اختارت التخمة والسلام والمرأة في داخلها، وهكذا خيل لها ولهم(٢)، نادية ستعود إلى المرأة في داخلها، فهل كانت قد انفصمت عنها يوم كانت مناضلة ؟ أم أن على المرأة وحين تخرج من مجال الخاص إلى العام أن تتجرد من أنوثتها ؟ لأنّ النموذج السائد هو نموذج الذكورة.

فلكي تقترب المرأة من هذا النموذج لا تقترب بصورتها هي وحقيقتها هي، بل بصورة التماهي مع الرجل النموذج السائد، وكأن على المرأة أن تتجرد من أنوثتها، أن تنفصل وتنفصم عنها، وكأنها تريد أن تقول: كي تتفوق المرأة عليها أن تتخلى عما يميزها، وأن تتصف بصفات ذكورية في أخلاقها وفي سلوكها(٣)، وهذا أدى إلى شعور النرجسية العالي عند البطلة التي تتماهى بها الكاتبة حيث شكل هذا الشعور إسقاطاً لإحساس الكاتبة بالتفوق والتميز، حين يخبئ هذا الشعور التأكيد المستمر على تفوق المرأة إحساساً بالدونية أمام الرجل، فنرجسية المرأة كما يراها بيرداكو " هي حماية الذات، حيث تتوهم المرأة بأنها كل شيء لكي تتخلص من الإحساس بأنها لا شيء، فهي تريد باستمرار أن تحدث انطباعاً رائعاً عنها(٤).

---

(١) نفسه: ١٢.

(٢) نفسه: ١٥.

(٣) تنظر: ماجدة حمود، الخطاب القصصي النسوي: ٩٢، وتقول نادية في الرواية: وعبر الدخان وأقداح الويسكي نطلق أصواتاً تتحدّث عن الثورة، تنتهي الكلمات في الدخان، ويسقط الحلم في أقداحنا؛ الرواية: ٣٣.

(٤) تنظر: ماجدة حمود، الخطاب النسوي القصصي: ٩٣، وهي تُحيل لمزيد من التفصيلات حول مقولات بير داكو إلى كتابه: المرأة وبحث في سيكولوجية الأعماق، ترجمة وجيه أسعد، وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٣: ٣٧١.

تتبدى أول خيوط اللقاء مع الآخر في هذه الرواية بالدافع إلى العيش في فرنسا، فراراً من الوطن لظروف سياسية وأمنية تستوجب ذلك، من مناضلة قديمة تحاول أن تنسى برفقة مناضل قديم فرنسي يحاول أيضاً أن ينسى، فرانك الفرنسي الذي سجن وحقق معه وكان من الممكن أن يسجن مدى الحياة لأنه يتبنى فكراً ونضالاً ضد الفاشية أينما وجد نفسه، وكان يعتقد ككل الطيبين بإمكانية ثورة البروليتاريا في أوروبا[1] بحثاً عن الأمان، وللبدء في مجتمعات تقرُّ بالحرية وتتبنى الخيارات الديمقراطية، ولتمارس تقيماً محايداً لحركات التحرر العربية في الوطن، وامتحان رسالتها الفكرية والعملية في النضال في سبيل الحرية والاستقلال وبناء مجتمعات ما بعد التحرر، متقاطعة مع قضية فلسطين وما أفرزته في المحيط العالمي والمحيط العربي على وجه الخصوص من تقاطعات، ومن نضالات ومعاناة على المستوى الفردي والجماعي، حيث تشرد الشعب الفلسطيني، وبدأ يخوض غمار معركته لانتزاع حقوقه وحريته وأرضه، وكانت بعض محطات هذا النضال تضعه على حد اختبار الرسالة الأخلاقية أيضاً في خوض المعركة.

فهل تكفي الغاية النبيلة في التحرير والعودة كافية لتبرير الوسيلة النضالية التي قد تطال أبرياء قد وضعتهم المصادفة في طريق من سيختطف طائرة مثلاً محملة بالركاب الذين لا ذنب لهم سوى أنّ بواسطتهم سيتمّ لفت أنظار العالم إلى قضية شعب يتشرد ويُنكل به ويقدم التضحيات في سبيل إثبات قضيته ووجاهتها أولاً، وعبر بطولات فردية تعتبر مسألة مُهينة للذين يموتون بصمت[2].

وهنا فإنّ هذه الرواية تحافظ على ثيمة أساسية من ثيم الأدب المتعالق فكرياً وايديولوجياً مع موضوعة اللقاء الحضاري مع الغرب، ألا وهي ثيمة نخبوية الأبطال، فهم أبطال ملحميون، مؤرقون بالوعي السياسي، مسكنون بأحلام الحرية والتحرر، انتهت أدوارهم في أوطانهم ولا بدَّ من البحث عن أمكنة جديدة يتشكل فيها عقلهم

(١) تنظر: حميدة نعنع، الوطن في العينين: ١٢٨.

(٢) ينظر: نفسه: ١٢٨.

الإيجابي تجاه أوطانهم من جديد، والمفارقة أن لهذا الفرار إلى الغرب استحقاقات واشتراطات لا بدَّ من إتمامها قبل أن تتاح فرصة العيش من جديد.

إنّ من أهم هذه الاستحقاقات بالنسبة لنادية التي رأت نفسها بقايا رماد دون أن تجد بلداً يأويها مطالبة بأن تغير ملامح وجهها عند طبيب تجميل "وكان أشهر طبيب تجميل، حدثناه عن رغبتي بإجراء العملية شارحين له صعوبات أن أبقى بوجهي الحقيقي، لم يكن بإمكاني حمل وجهي الحقيقي"(١) بعد أن تكون نادية قد وصلت إلى طريق مسدود مع رفاقها الذين ظلوا متمسكين بقناعاتهم وظلت هي بينهم غريبة، لأول مرة أحسّ بالغربة بينهم(٢)، ولأنها اختلفت معهم وعاينت بأم عينها اغتراب لغتهم السياسية عن المجتمع، وتراجع فكرهم أمام الحاجة الفعلية الملحة "أستطيع أن أشك بمقولات أرسطو ، فكر هيراقليطس الشعري، نظريات كوستاس أكسيلوس، لكنني لا أقدر على تجاهل قدوم الشتاء، وتهديد سكان الخيام بالروماتيزم والحمى"(٣).

تقتنع نادية بضرورة التغيير، تغير المنطلقات وآليات العمل، تصطدم بجمود فكر المؤسسة القائدة لهذا الفعل الثوري التي لا تقتنع بضرورات التغيير، فتختلف نادية معهم، وكأنها تقول أن على الرجال الاهتمام بآراء النساء إذا كانوا راغبين فعلاً بإرساء قواعد الصلاح، عليهم الاعتراف بالحاجة إلى التغيير، وهذا يعني رفض المرأة لرؤية الرجال السياسية، واهتمامها بتقديم البدائل(٤).

وفي علاقة الأنا بالآخر تكتشف نادية مركزية الفكر الغربي أيضاً والذي يحول الشعوب المستعمرة والمهمشة إلى دوائر تدور في فلكه، فهذا فرانك الفرنسي المنظر الثوري الذي يحاضر عن المعاناة والظلم اللذين يتعرض لهما الناس في العالم الثالث يناضل من موطنه الآمن والسعيد في باريس، وهو متأكد من احترام حقوقه الإنسانية حيث يمكنه التمتع بثمار النظام الديمقراطي في حين أن البطلة العربية نادية تعيش صراع وتناقضات المنظمات السياسية التي تتعلق بالشعارات البراقة والمجادلات

(١) نفسه: ١١٢.

(٢) ينظر: نفسه: ١٣٨.

(٣) نفسه: ١٢٤.

(٤) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٦٦.

الأيديولوجية التي عفا عليها الزمن، وصراع الآخر المتفوق كفرانك والذي يصوغ ممثلاً للفكر الغربي نظرياته عن العالم الثالث، تضيق الخيارات أمام نادية، ولا تجد إلا أن تحمل هويتها الوطنية في ذهنها وقلبها وتحاول حماية هذه الهوية من الأذى الداخلي والخارجي على حدٍّ سواء(١).

إن نادية تقرّ بأسبقية وغلبة التحرر السياسي على التحرر الاجتماعي . مع مخاطر هذه الغلبة والتي لا تنظر كثيراً في أهمية تطوير البنى المجتمعية لمواكبة النضال، هذا يعني أن الفكر التحرري لم يستثمر نفسه في الوعي الجماهيري، ولم يهتم حقيقة بتغير وضع المرأة في المجتمع أو العائلة مفترضاً أن تغير النمط المعرفي للمجتمع هو تحصيل حاصل للتحرر السياسي، وهذا ما لم يحصل في المجتمع، حيث بقيت التعارضات والتناقضات في المجتمع العربي عوامل تنافر وليست عوامل تجانس، وهنا يصبح مفهوم الوطن دالاً لا يتغير مدلوله، تتغير فقط الحالة الوجدانية تجاهه بمقدار تحقيقه لاستحقاقات المواطنة، وعندها يطلّ الاغتراب المزدوج الذي سيشكل قوام علاقة الإنسان بوطنه، فمغترب هو عن وطن لا يلبي حقوقه الاقتصادية والسياسية والحقوقية والثقافية إلا قليل القليل، ومغترب هو عن وطن مثال كلما اقترب منه أوغل في الابتعاد في مرحلة معاناة اغترابية متجددة وكفاحاتها متجددة أيضاً(٢).

إن رواية الوطن في العينين قائمة على طرح الأسئلة أكثر مما هي قائمة على صياغة أجوبة من أي نوع كانت، ذلك أنها تسعى إلى زعزعة الفكرة الثابتة المجللة بالمهابة والقداسة عن مسيرة التحرر الوطني وخاصة حينما تتعلق بالمرأة، وذلك بإبراز البعد المعرفي المتناقض للفكر الذي رسم مسيرة النضال، وعدم قناعات منتسبيه به أحياناً، في تصوير متواتر لما حلّ بمؤسسات الفكر والنضال العربي من خراب، خراب في الأمكنة وخراب الأوطان، وخراب الواقع، وخراب الاحتمالات، خراب العمل السياسي برمته، بأيديولوجياته، بأفراده بتنظيماته دون أن تحمل أية رؤيا بديلة أو مضادة مما ينذر بسوء مآل الأمور أكثر مما هي عليه(٣) تقول نادية: "أنا التي

---

(١) ينظر: نفسه: ١٦٦.

(٢) تنظر: شيرين أبو النجا، مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية: ٢٠.

(٣) ينظر: عبد الله رضوان، الرائي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩: ٢٠٤.

اعتقدت في غمرة قهرها أن الثورة فعل حضاري"[١]، وفي موقع أخر تقول: "ألتقي الرفاق وأقول لهم: تحولتم إلى مجموعة حكام تحلمون بالمناصب والسيارات الفارهة، أقول لهم الحزب الذي رسمناه في مخيلتنا لا علاقة له بكم، يصدرون البيانات يملأون جدران المدنية أكاذيب"[٢].

إن مناقشة الروائية للقضايا الفكرية والأيديولوجية في الرواية قد تمّ من خلال التعددية والبعد عن الثنائية المتمثلة برؤية الأشياء بلون البياض أو السواد فنادية ترى الخبز رمادياً والسماء رمادية، والفرحة رمادية، في حين أن رفاقها يتمسكون بالمواقف الأيديولوجية المتصلبة، فيما هي تختار أن تفكر وتشك ومن ثم تقرر، حيث يلخص اللون الرمادي موقفها من الشرق والغرب ومن النضال السياسي السلبي والفعال، ومن الرجال والنساء، والحاضر والماضي، فهي تدرك أن الأمور مترابطة وذات علاقة تبادلية، وأنَّ الموقف المنفتح على أكثر من اتجاه يساعدها على اكتشاف الحقيقة[٣] لذلك فهي تضع مسافة بين مفهوم الرجل والرجل الأنموذج، فهي تعلن ذلك لفرانك حين تقول: "كنت الرجل فقط بالنسبة لي، الرجل وليس النموذج، وأدمنتك لأنك تحاول مثلي أن تتساهم، يا أنت، يا رجلاً بحثت في جسده عن النسيان، تفجر في جراحي، يا فرانك يا غربتي"[٤].

إنها تعترف أن خطاب الرجولة السائد لم يغير من النظرة إلى المرأة وخاصة المرأة التي خرجت عن السائد وقدمت التضحيات من أجل أن تكون صورة مغايرة للمرأة النمطية التي درجت الروايات على تصويرها، وما زالت المسافة بين الرجل وخطابه الذي لا يزيف الوعي ولا يغيبه من أجل اختراع أنموذج من الزعماء الإناث حين يندمج في المنظومة السائدة، يتبناها ويدافع عنها خاصة عندما تفصل وتخترع نماذج المشاركة السياسية للمرأة، لتدفع المرأة الثمن غالياً ولتضطر إلى تغيير ملامح وجهها كي تستطيع الاستمرار في العيش، وكأنها تتطهر من مرحلة اغتراب لتدخل

---

(١) حميدة نعنع، الوطن في العينين: ١٠٩.

(٢) نفسه: ٣٢.

(٣) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ١٦٤.

(٤) حميدة نعنع، الوطن في العينين: ٤٤.

مرحلة جديدة، إنها المرأة الانتقالية الرافضة لسلطة الرجل وللتقاليد الاجتماعية الضاغطة التي تكبل حريتها، وهي تمتلك وعياً وثقافة جعلاها ترفض ما هو مفروض عليها ولذلك تتحول نفس المرأة إلى ساحة صراع عنيف بين ما هو متجذر في أعماق المجتمع، وبين القيم البديلة في محاولة دائبة لتحويل العلاقة بينها وبين الرجل إلى علاقة فهم واستيعاب(١).

لا شك أنّ هاجس الحرية والتحرر بالمسافة الأيديولوجية الفاصلة بينهما والموحية بما هو سياسي، وما هو مجتمعي حضاري، كان أحد مفاصل الكتابة النسوية في موضوع اللقاء الحضاري مع الغرب، ففي رواية "الوطن في العينين" كان هاجس الحرية ومساحاتها الفردية يشكل رهاناً حاسماً من رهانات خيار العيش في الغرب هرباً من بنى الاضطهاد المجتمعي العربي سواء أكان سياسياً أم مجتمعياً، فنادية في تجربتها النضالية تجاوزت الكثير من التابوهات التي ترسم أدوار المرأة في أطر مرسومة مسبقاً لن يكون من السهل أن تتجاوز في ظل ذهنية عربية ثقافية تثبت أنها بناء مصمّت ومحصن، ضد كل ما يمثل أدنى إمكانية للتغير بما في ذلك الذهنية السياسية التي تتطلب من أجل أن تتغير تغيرات في علاقات القوى(٢) في المجتمعات المحافظة والراكنة إلى هذه المحافظة التي تشكل حماية وأمان من تغيرات اجتماعية محتملة وغير محسوبة.

إنّ نادية حين التحقت بالعمل العسكري مثبتة جدارة لافتة وقوة وفعالية أهلّتها لقيادة عمليات عسكرية، وهي تجاوزت أيضاً مسألة عائلية اجتماعية، خارقة التابو الاجتماعي حين انضمت إلى نضال المهمشين والمشردين وهي المنحدرة من نسب يمت بصلة لآخر "الأمراء الأكراد" أبي يفخر بأجداده الذين حرروا القدس يفخر بانتسابه لآخر الأمراء الأكراد، يقول: دمك يختلف عن دم الآخرين، أنت أميرة"(٣) ورغم ذلك فهي لا تستقبل بحماس وموافقة تشبه حماسها حين يقول لها القائد : "لماذا

---

(١) تنظر: رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة: ١٧٢.

(٢) تنظر: شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي: ٨.

(٣) حميدة نعنع، الوطن في العينين: ٢١٢.

تختارين الخطر والموت، كنت أظنك في الأربعين، قبيحة ومعقدة"[١] فهل تنجح تجربة تحررها في وطنها وهي تخوض مخاضات التحرر الـوطني، هـل تتعـارض هـذه التجربة المهمة في حياة نادية وهي تتجاوز المألوف مع كونها أنثى مطالبـة بـأدوار أخرى أم لا؟ لقد حاولت نادية في مرحلة التقاط أنفاسها أن تتزوج، أن تستقر، بل إنها استقدمت والديها ليعيشا معها، وحملت طفلاً في أحشائها، ولكن المفارقة أن هذا الطفل قد أجهض في شهره الثالث، "مرت بي اللحظات ثقيلة وأنا أتحسس مكان الجنين، يقول لي خالد: لن أكون أماً أبداً، لن أكون إلا عاشقة لوجه طفل لن يأتي"[٢]، وفـي مكـان آخر تحسم نادية مصيرها كامرأة وترهنه بالحرية وبملكية الجـسد والـروح "يتعتـق مصيري امرأة، شجرة، قديسّة، امرأة ملكت جسدها وروحها وموتها"[٣].

وهنا لا بدَّ من الإشارة إلى التفات النصوص الروائية النـسائية إلـى ارتهـان الحرية والتحرر بتحرر الفكر والجسد فيما يتعلق بالمرأة العربية التي قـسّمها الفكـر الأبوي إلى جسد وعقل ينفصل أحدهما عن الآخر، معتمداً في ذلك على ثنائية الداخل والخارج، حيث ينحصر وجود المرأة داخل حدود جـدران البيـت لرعايـة الأسـرة والأمومة، بينما يكون الخارج مجال فعالية الرجل وميدان نشاطه، كما أن مفهوم العقل مفهوم مؤسس لمفهوم الحرية في كل تجلياتها، إن على مـستوى المعرفـة أو علـى مستوى الفعل بوصفه أعدل الأشياء قسمة بين البشر من أجل إحـلال قـيم المعرفـة والعقل لتكون معياراً موضوعياً لتحديد قيمة الإنسان اجتماعياً ودينياً ولتأكيـد حريـة الإرادة الإنسانية[٤].

وكأن الدور الجندري المرسوم للمرأة العربية الذي يعطيها دورها الاجتمـاعي بالإستناد إلى مسألة النوع البيولوجي، قد حسم خيار الحرية، وجعل حريتهـا شـرطاً واستحقاقاً لكل أشكال الحريات الأخرى، ولم تغفل النصوص الروائية قيـد الدراسـة الإشارة إلى أن التغير التحرري الذي يطال المرأة يطال حتى جسدها وربما كانت هذه

(١) نفسه: ٤٨.

(٢) نفسه: ١٥٤.

(٣) نفسه، ٥٠.

(٤) ينظر: نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة: ١٣٨.

المسألة من سمات الكتابة النسائية فالكتابة الذكورية لا تشير إلى تحرر الجسد باعتباره مساحة من الحرية محررة ابتـداءً، تقول نادية في حديثها عن بيتها، وتسميه السجن، كونه يبدو كذلك لها "اسمع عنوان سجني، كأنني اسمعه للمرة الأولى في حياتي، في الماضي كنت اتجه اليه بفعل الغريزة، أنام بفعل الغريزة، ولكن لماذا هذه الصحوة في دمي"(١) وكذلك فإن خالد زوجها يقول لها بحدة: "لقد كنت سبباً في قتل جنينك، حياتك اللامعقولة هي التي قتلته، والآن ترفضين ممارسة دورك الطبيعي، أما كفاك تشرداً وعذاباً"(٢).

ويبدو الجسد في نصوص اللقاء الحضاري مع الغرب معادلاً موضوعياً لمسألة الشعور بالحرية، ويتخذ بعداً ثقافياً معرفياً، تقول نادية لفرانك، هكذا نلتقي في الأمسيات الباردة، لقاء الأمسيات الباردة هو الإتصال الحقيقي بين رجل وامرأة، به يكتشفان حاجة جسديها للدفء وكفيها للمط(٣)، ويتجلى هذا البعد الثقافي المعرفي المتمثل للوعي المؤرق لسجال العام والخاص بوعيه الذاتي والموضوعي في ذات البطلة في رواية من يجرؤ على الشوق(٤) والتي لا تبتعد كثيراً عن أجواء رواية الوطن في العينين في مفاصلها الأساسية، كونها تدور أيضاً في فلك الإغتراب والفرار بالفكر طلباً للحرية والأمان لأسباب سياسية وأمنية تتجلى في التضيق على الحريات والمطاردة بسبب المواقف السياسية للأبطال، ورغم أن هؤلاء الأبطال وهم نخبويون وبراغمانيون من مختلف أصقاع الوطن العربي، من المشرق والمغرب، إلاّ أن همهم ومعاناتهم واحدة، لذلك فهم يجترون الماضي في كل يوم في المقهى الباريسي محاولين وضع أصبعهم على الأسباب التي أدت إلى فشلهم وفشل تنظيماتهم السياسية التي كادوا في مرات كثيرة أن يدفعوا أرواحهم ثمناً للانتماء إليها، وتمتد خريطة الوطن العربي في ذاكرة هؤلاء الأبطال لتشمل موريتانيا والصحراء الغربية.

---

(١) تنظر: حميدة نعنع، الوطن في العينين: ١٠٩.

(٢) نفسه: ١٦٥.

(٣) نفسه: ١٣.

(٤) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق، دار الآداب، ط١، ١٩٨٩.

حاولت مجموعة الأصدقاء المستضعفين هذه في بداية اجتماعها في المقهى الباريسي الذي ما فتئ يبث أغنية فرنسية قديمة تقول:

نحن لم نشهد رحيل الفرسان السود

نحن لم ننتظر في المضائق

وإذا عاد الفارس يوماً سيجد عينيك مترعتين بالفرح(١)

أن تجد البديل الحقيقي الفاعل لرحيلهم ونفيهم القسري بتشكيل حزب سياسي عربي إصلاحي يتجاوز ما كان قائماً، ولكن وبعد أيام أخرى على اللقاء قرّروا ترك هذه الفكرة لصالح تشكيل لجنة دفاع عن حقوق الإنسان في الوطن، وبعد أيام أخر كان القرار الأتيان كل يوم إلى المقهى لمناقشة أحداث العالم فقط، وكما في رواية الوطن في العينين فإن البطلة نادية تترك بيروت هرباً من حرب غبية، لن تستبدلها بحروب صحراء هي البديل، لأنها تراها حروب قبائل وهي امرأة أخرى تبدو على حافة الأشياء كلها، وهي لا تجيد الإجابات أبداً لكنها تملك الأسئلة(٢).

وتتماز هذه الرواية عن سابقتها بتعددية أصواتها وفي أنها أفسحت حّيزاً أكبر لصوت الرجل إذ تألق فضاؤها الروائي بأصوات عبد الرحمن وفاضل ومحمد والأخضر تلتقي بهم نادية في المقهى الباريسي كل يوم، أما عمر فيقيم ويقاتل من أجل الصحراء الغربية، وكلهم فارون من استبداد أوطانهم بسبب آرائهم السياسية طلباً للحرية والأمان، حيث التضيق على الحريات والتهديد بالسجن والمطاردة ظل يلاحقهم بسبب مواقفهم السياسية المناوئة للسائد، والداعية إلى تغير، لذا يبدو غلبة الخطاب السياسي والايديولوجي على الرواية، ليكون الهروب من مجتمعات افتقاد الحرية والتضيق على الفكر سبباً في الذهاب إلى عالم الغرب وخاصة فرنسا كملجأ وليس كبديل.

---

(١) نفسه: ١٣، وهذا المقطع من قصائد تتدرج تحت مسمّيات قصائد الوداع، وهي قصائد تغنّى عند الرجوع من سفرة بحرية أو الذهاب فيها، فهي من أناشيد اللقاء والسفر، ينظر: تزفيتان تودروف، التحولات السردية، ترجمة أحمد قمّو، الثقافة الأجنبية، ع١، ١٩٨٩: ٣٢.

(٢) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ٢٥١.

ورغم تعدد الأصوات في هذه الرواية بتعدد أبطالها وشخوصـــها إلاّ أننـــا لـــم نلمس اختلافاً في وجهات النظر بين صوت المرأة وصوت الرجل أو بـــين أصـــوات الرجال أنفسهم، فهم يتبنون مواقف متماثلة تقريباً، وحينما تختلف وجهات النظر بـــين المرأة والرجل وهو النادر أن يحصل نجد أن الصواب تملكه المرأة، إذ يتفوق منطقها على منطق الرجل، ففي قضية الصحراء المغربية تقول نادية لعمر "دولة جديدة فـــي وطن عربي تمزقه الحدود والـــدول، فيرد عليها عمر: أننا نرفض أن نخضع لسلطته، أي سلطة هذه الوطن"(١).

بل إن المرأة وهي نادية في هذه الرواية تمتلك الرؤيـــا الاستـــشرافية وتـــرى بشمول أوسع مستقبل تلك الحرائق الصغيرة في وطنها العربي، فهي تـــصف نفـــسها بأنها تمتلك عيني زرقاء اليمامة في استشرافها لحجم الخراب الذي تجـــره الـــسياسات الشمولية في الوطن على بلدانه، وهي أيضا تريد أنً تستبدل المركزية الذكورية فـــي هذه المسألة بمركزية الأنوثة على النقيض من رواية الوطن في العينين التي اضطرت فيها البطلة نادية أيضاً إلى التخلي عن الكثير من محددات وسمات أنوثتها كي تستطيع الحياة والنضال من المجال العام، مجال الذكورية.

أما في هذه الرواية وطبعاً فإن مثل هذه النبوءة على صعيد المعرفة الحدســـية والدعوة إلى تمكين المرأة على الصعيد المجتمعي الموضوعي تأتي على لسان رجـــل وفي رسالة من الأخضر إلى صديقه يقول له " اعتقد أن هذا المصير مصير الشرق " لن تقرره إلا امرأة واحدة تسمى نادية تعيش بيننا وتحلم بالعودة إلى بيروت(٢).

ورغم أن شخصية البطلة في هذه الرواية هي شخصية امرأة استثنائية، غيـــر عادية يطلق عليها الأخضر مسمى جان دارك، وعبد الرحمن السيدة غيفـــارا، ومثـــل هذه الأسماء تحمل دلالات وايحاءات احالتها إلى مرموزيتها النـــضالية والتـــضحوية، فجان دارك وتشي غيفارا كلاهما قدما حياتهما في سبيل الحرية، ولكنها تجـــرد مـــن انوثتها الدنيوية لتمتلك سمات امرأة قديسة يتقاسم الجميـــع حبّهـــا واحترامهـــا، فعبـــد

(١) نفسه؛ وتنظر: ماجدة محمود، الخطاب القصصي النسوي: ٩٠.

(٢) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ١٩٣.

الرحمن وهو أحد أبطال الرواية يعرف كما يعرف الجميع أن نادية لا تقصد بصفتها أنثى، بل لم يعد هذا الوجود يثير في أذهانهم تلك الشهوات الساذجة إلى جسد المرأة، والعلاقة معها شيء آخر، ودخول في عالم الرؤى والقمر والجنون والحلم[١] وكأنها بهذه المواصفات تنأى بها عن أن تكون متعددة ومتوافرة ضمن الشرط الموضوعي، إنها المرأة كلانية القدرات وشبه المتعالية التي تتبنى الهم الخاص والهم العام بما في ذلك الهم القومي، وهي ومن خلال انهمامها القومي هذا تنفرد على كل أقطار الوطن العربي، على المغرب والمشرق والصحراء، لتجسيد الوجدان العربي رغم الحدود المصطنعة بما في ذلك الإنهمام بالقضية الفلسطينية والحرب الأهلية اللبنانية[٢].

ويظل سؤال الإنسلاخ عن الوطن والذوبان في المجتمع الجديد قائماً، فهل هجرتها وأبطال روايتها أنستهم وطنهم؟ وقدرت على اصطناع وطن بديل يبعثون فيه بأكثر من التجمع اليومي في المقهى الباريسي وتبادل آخر أخبار الوطن، حتى وهم يفرون من الموت حتفهم، ونادية تفر من الموت المشتعل في بيروت وكانت تظن أن الأوطان مجرد أشجار وبحار ومدن يكفي أن تعتادها حتى تتحول إلى ملك لنا، ولكن ثلاث سنوات لم تستطع أن تمتلك خلالها حتى أوراق الشجر الصفراء التي يلفظها الخريف[٣] فهي والأصدقاء لم يستطيعوا امتلاك أوطانهم ولا امتلاك أوطان الآخر القوي الغالب الذي يُفّر منه إليه ليظلوا مسيجين بإحساس الغربة الطاغي، وبأنهم مثقفو الهزائم والإحتجاج والصراخ الحبيس في الحناجر، تقول نادية منذ ابتداء روايتها وهي تتحدث عن وحدتها في باريس "وحدة امرأة بعد الثلاثين تنتظر بعيداً عن أرضها أن يقف أزير الرصاص عن اغتيال أصدقائها واحداً بعد الآخر، أن يقف وحش الموت الكاسر عن التهام كل ما هو جميل ورائع على تلك الخارطة التي اسميتها (وطني)[٤]،

---

(١) نفسه: ١٠٩.

(٢) ماجدة حمود، الخطاب القصصي النسوي: ٩٥.

(٣) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ٨٤.

(٤) نفسه: ٦.

وباريس تبدو ميداناً في الصباح فسيحاً لإغتيال الثيران، لتدمير آمال كليلة وانهيار آخر الأوهام، لأمنيات مكرسة لتطفئ في زمن الغروب والحروب(١).

فحتى المنافي تبدو مشتراة وهم فيها مطاردون، ويلفهم الصمت الحقيقي البارد "هؤلاء الرفاق، كل منهم جاء من بلد عربي رغم اختلاف المدن وأسماء الأزقة والحواري التي ولدوا وعاشوا فيها، رغم اختلاف النظم السياسية، ورغم الحروب الأهلية ذات الأسماء المتعددة، نحن مطاردون هنا لا نتذكر أسماء مدننا بالتحديد، وكثيراً ما كنا نطلب إلى الأخضر أن يتذكر اسم مدينته، تذكر اسم مدينتك يا أخضر، تذكر هل ما زلت تسمّيها العدم"(٢) ورغم ايحائية الاسم ودلالاته على العدم يُتبين أنه الاسم الحقيقي للمدينة!.

والأبطال كما هم أبطال اللقاء الحضاري مع الغرب أبطال نخبويون يتحدثون بثقافة عالية، ويتحدثون عن أئمة الفكر السياسي والعالمي، ويستبدلون الواقع بالحلم في سبيل التوازن تقول نادية: "وحده محمد ينتمي إلى ارستقراطية الغائبين أبداً، الحاضرين أبداً"(٣)، تقول له: "لن تكون لينين العرب، إنك لا تملك روحه المتآمرة التي صاغت مستقبل البلاشفة، ينتفض غضباً ويجيب: المستقبل لا يحتاج إلى مؤامرة، إنه يحتاج إلى الحلم(٤)، نخبوية الفكر ونخبوية الأبطال تنقل الأيديولوجيا إلى ايديولوجيا أدبية محكومة بضرورة تحويلها واخضاعها إلى قوانين خاصة بالعمل الأدبي، وهذه الضرورة ليست ضرورة عمياء تقارب القدرية، كما أنها ليست عملية واعية تماماً تخضع إلى منطق الكاتب بل إلى منطق المنتج الأدبي ذاته، بحيث تصبح مستقلة عن الكاتب، ويصبح العمل الأدبي إعادة انتاج للايديولوجيا وليس انتاجاً لها(٥).

لهذا فإنَّ الايديولوجيا النصّية قيمة موضوعية تسمح بقراءة موضوعية للواقع الاجتماعي تعطي بالتالي آثاراً معرفية تبتعد عن الوهم الايديولوجي موصولة إلى مقام

---

(١) نفسه: ٦.

(٢) نفسه: ١٢.

(٣) نفسه: ١٦.

(٤) نفسه: ١٧.

(٥) فيصل درّاج، دلالة العلاقة الروائية: ١٣٤.

المعرفة التي قد تندد بالايديولوجيا العامة، كما نرى في سجال هؤلاء الرفاق حول الفكر الماركسي والأفكار القومية، حيث تتبدى خريطة صراع الأفكار بما يشيء بالاتساق الايديولوجي أو التعارض، دون أن يعني ذلك مواقف محسومة ولكنها رغم ذلك تؤشر على أبطال إيجابيين باحثين عن الخلاص العام(١) مع ملاحظة أن الجنوح إلى الحلم من عمق الفكر الايديولوجي هو جنوح على حساب الوعي ومؤشراً على افتقاده والإفتقار إليه في لحظة المواجهة الحاسمة دون البحث عن تصورات بديلة على وجه التعيين رغم شفافيته وترفيته.

إن نادية في عيشها المجتمعي في فرنسا تحاول أن تقيم الأواصر التي تقرب وجهات النظر بين الشرق والغرب، وأن توحد بعض القضايا المشتركة في سبيل تجاوز الهوة العميقة بين الشرق والغرب، تتأمل على خيوط الفجر الأولى مقبرة "بيرلاشيز" حيث في صباح باكر من زمن مضى، أعدم على جوارها من ظل حياً من ثوار كومونة باريس، تشمّ رائحة الدم من خلال لعبة الموت المخيفة منذ فجر الرفض(٢) ولكن هذا التعاطف مع ثوار كومونة باريس يصطدم بالواقع المفصلي لمعاملة المهاجرين العرب وخاصة المغاربة في فرنسا، تقول نادية: "الجار المغربي بأطفاله التسعة يعمل في مصانع داسو، وقال لي: لماذا لا تكتبين في مجلتك عنا، لماذا لا تقولين كيف يعيش العمال العرب في هذه المدينة، لا تكوني رومانسية يا سيدتي، هناك أكثر من مليوني عامل عربي في فرنسا لا يستطيع أي بلد عربي استيعابهم(٣)، يصبح التحرر الغربي والانهام بحقوق الإنسان على محكّ الاختبار الحقيقي في قضية المهاجرين العرب إلى فرنسا، الذين يحملون سمات مجتمعاتهم ويقيمون في أحياء خاصة لن يجدوا أبداً من الإرتداد إلى أنفسهم والعيش ضمن شروط قاسية بحياتهم خاضعين لعلاقات القوى في خضم اصطراعهم الاجتماعي، وغير قادرين على التفكير بالعودة إلى أوطانهم، وهنا فإن اللقاء الحضاري التوافقي مع الغرب سيكون أمراً مشكوكاً فيه، لذلك فإنهم على تماس فقط مع هذا المجتمع.

---

(١) نفسه: ١٣٨.

(٢) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ١٩.

(٣) نفسه: ٢١.

والناظر في رواية حميدة نعنع سيجد أن موضوعة اللقاء الحضاري مع الغرب لم توضع على محكّ اللقاء القيمي والمتعلق بلقاء الشرق قيمياً مع الغرب، واستحالة هذا اللقاء كما عكسته الرواية العربية حيث يكون لقاءً عقيماً محكوماً عليه بالفشل، وبأن يظل بين فكيِّ القوة والخضوع، ولم يكن الجنس مخيالاً لهذا اللقاء بقدر ما وظف في الروايات العربية الأخرى، بل إن ثمة تبشيراً بالأنوثة والأمومة والتي تقف عل طرفي التفيض مع القوة الغاشمة ممثلة بالحروب والاحتلالات والدمار في كل الأمكنة، ولكن هذا التبشير بالأنوثة يقدم في النصوص باشتراطاته النسوية، بمعنى أنه لن يتحقق ما دامت المرأة مقصية ومستبعدة ويزيف وعيها وتجبر على تبني فكر وثقافة السائد الأبوي المهيمن إن هي أرادت الخروج من مجالها الخاص للمشاركة في خوض الحياة من المجال العام المعلن، ولتبدو هذه التجربة الريادية للمرأة في خوض غمار العمل السياسي والنضالي رغم أنها تطرح رؤية معرفية قائمة على الاختلاف مع المعرفة المرجعية خارج النص محفوفة بالمخاطر، وتقدم صورة مغايرة للسائد والثابت، ولكنها مجاورة للصورة الأصلية السائدة، فهي إضافة كمية كتلك الإضافات الفكرية الأدبية التي لم تهتم حقيقة بتغير وضع المرأة في المجتمع أو العائلة، حيث كان الوهم الذي عاشته وما زالت تعيشه الأبوية المستحدثة هو أن إخفاء مظاهر العصرية والإنتقال التام للنظام الرأسمالي سيغير النمط المعرفي للمجتمع، وهو ما لم يحدث بالطبع، وعليه تتحول كل الأدبيات الخاصة بالمرأة العربية إلى مجرد بوق لترديد أفكار السلطة الأبوية المستحدثة، عبر ممارسة التنظير لامرأة غير موجودة فعلاً في الواقع(١).

إن امرأة اللقاء الحضاري مع الغرب والمسكونة بهاجس التحرر والحرية في رواية "من يجرؤ على الشوق" لحميدة نعنع، تصطنع في الغربة فضاء يشبه الفضاء العربي رغم خيار الهجرة، وتسكن في حي جزائري وتصادق العمال العرب وتذهب إلى المسجد لتشرب الشاي بالنعناع، وتختار لأبطالها فضاءً مغلقاً أيضاً هو فضاء مقهى (كلودوليلي) مكاناً وحيداً للقائهم(٢)، وهذا يعني قراءة للخلاص الممكن، مما دام

(١) تنظر: شيرين أبو النجا، مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية: ١١.

(٢) تنظر: حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ١٣.

الإنتماء للوطن هو الانتماء الوحيد، وبما أن حلمهم هو العودة إلى أوطانهم لمن يجرؤ منهم على الشوق، فالخيار واضح وجلي، لا خلاص إلا بالعودة إلى الوطن، والغـرب لن يغير ما في الأوطان إن لم ترغب الأوطان في تغيير ما فيها وإلا ظلّ فضاء اللقاء مقهى مغلقاً، رغم بقاء الوطن في نظر مهجريه مستحيلاً ضمن مواضعاته الراهنة.

ويبدو اللقاء مع الغرب طوعياً وقسرياً واقع ماله من دافع، وأن علاقات المثاقفة تجعل آليات الخضوع للقوي المهيمن في تمثل حضارته ومنجزاتـه، سـجالاً دائمـاً ومستمراً وعلى حدّ المثاقفة يغادر ثنائيته المعتادة " الشرق شرق والغرب غرب " إلى مساحات جديدة من جدل الصراع، تظل مفتوحة على البحث والإستقـصاء ومفتوحـة على تمثلات وتأويلات لا نهاية مرئية لها، وهذا ما يجعل موضوع اللقاء مع الغـرب إشكالية وتتجدد في كل مرحلة بتجدد معطياتها، تعكس الروايات سجالها وتضعها فـي أطروحتها الأخلاقية والجمالية على محكّ الاختبار من جديد.

أما رواية آمال مختار "نخب الحياة"(١)، فتبدو مختلفة في ثيمتها الأساسية الدافعة إلى اللقاء الحضاري مع الغرب، فالاندفاع هو لأسباب غير سياسـية أو ايديولوجيـة، لأسباب انسانية وذات خصوصية، وإن كان أفقها العام يعني اختبار فعل التحرر فـي الغرب.

تنظر سوسن بطلة الرواية إلى ذاتها مترائيـة فـي صـورة عـصفور "أيهـا العصفور، الليلة .. سأعيدك إلى البرية، فأبحث عن الحبّ والماء بنفسك انطلـق فـي الخلاء، اقترب من الآن، وغنِّ لها، تنفس رائحة الغابة"(٢) فالبطلة ستبحث عن ذاتهـا حينما تحسّ بطعم الحرية الفردية، تنطلق فيما تراءى لها أنه فضاء حريـة لا يحـده حدود شبيه بفضاء الغابة بالنسبة لعصفور حبيس، العودة إلى الوجـود المتوحـد مـع الذات، حين الانعتاق وانعدام اختلال المساواة، هذا الإنعتاق متمثل بالغاب الـذي قـد يكون صورة لليوتوبيا، ليبلغ الإنسان مرحلة الهدوء المطمئن أو السعادة(٣).

---

(١) آمال مختار، نخب الحياة، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩٣.

(٢) نفسه: ١١.

(٣) ينظر: إحسان عبّاس، محمد يوسف نجم، الشعر العربي فـي المهجـر، دار صـادر، دار بيـروت، بيروت، ١٩٥٧: ٤٠.

إنّ الانطلاق والإنعتاق وروائح الغاب تشكل المفتتح السردي للرواية، تترك البطلة عملها في المركز الثقافي الفرنسي في تونس بإجازة دون راتب، وعملها في المركز الثقافي الفرنسي دليل نخبويتها واتصالها المسبق بالغرب عن طريق الدراسة والعمل، تنفصل عن حبيبها ابراهيم قائلة له: "سأتركك لأنني أحبك"(١) وهو الساعي في علاقته معها إلى حالة من الإستقرار يرضى عنها المجتمع، وتتوج بالزواج وإنجاب الأطفال، ولكنها تقرر الإنفصال عنه بعد إذ اختبرت علاقتها معه حين أخبرته أنها قررت الزواج منه لأنها حامل، تحسّبَ هو من الفضيحة، وطلب منها التخلص من الحمل، فرفضت قائلة له: "أرايت أنك مثل الجميع تتحدث ولا تنجز، تنظر ولا تطبق، .. ثم لا تجزع، ذلك ليس صحيحاً، أردت أن أعرف ردّ فعلك"(٢) وهذا أول موقف حقيقي تختبر به إيمان الرجل العربي بتحرر المرأة تحرراً تشاركياً يتحمل فيه الطرفان المتشاركان تبعات العلاقة كي لا تظل المرأة هي الضحية، تقرر الإنفصال عنه ثم تمضي في رحلة البحث عن ذاتها في ألمانيا، تتجاوز صعوبات اللغة، تعيش تجربة الحرية حدّ التشرد حين لا تملك أن تدفع ثمن غرفة في فندق، أو وجبة طعام، تبحث عمن يساعدها في تجاوز صعوبات الحياة بلا أية ضمانات إلى أن تعثر بعبد اللطيف الشاب المغربي العامل في الحانة والذي يساعدها في إيجاد فرصة عمل يومية في الحانة، مسكونة بهاجس الحرية والمتعة الكاملة غير المنقوصة، وهذا ما يفرض عليها تعايشاً تجريبياً في الغرب، عليها أن تعيشه بلا خوف أو أية ضمانات من الضمانات المعتادة في قوانين المجتمعات الأبوية.

ترى سوسن بن عبدالله بطلة الرواية أن الحياة متعة جسدية، ويقوم السرد بتمثيل هذه الفرضية خطابياً استناداً إلى حكاية سفرها إلى بون، وبتنشيط فكرة المتعة الحسيّة من خلال نشرها وتأكيدها من خلال النص الروائي، بالتركيز على ما يخص الجسد وأسراره واستيهاماته التي تحتفي به، وتتمحور حول الرغبة والمتعة مؤثران من حوافز الرغبة في السفر من أجل الحياة والإحتفاء بها، من خلال التوازي بين

---

(١) آمال مختار، نخب الحياة، وتقول البطلة: أني أحبّك، لعلّني أعتقد أنّ الاعتراف بذلك هو إعلان النهاية، فكلمة أحبّك شكّلت لازمة لمعنى الانفصال: ١٦.

(٢) نفسه: ٧٢.

الفكرة والسرد الكثيف الذي هو متعة مدارها الرغبة التي يبعثها كل شيء في ذلك الجسد، حيث يبدو شديد الإحساس بذاته، ومعتصم بلذته، مبتهج بأنوثته، مستغرق بالمتع والرغبات التي تجعله مستنفزاً مستثاراً(١).

ومن خلال سرد حرّر لغته من دلالتها على النفعية والاستخدام النفعي اليومي إلى آفاق تعبيرية جديدة خلّاقة أوصلت النص إلى مستويات من لذة النص، حين يتمثل من خلال اللغة، ليصوغ نص المتعة الذي هو صورة وجناس تصحيفي للجسد الجنسي، فلذة النص كما يقول بارت: "هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاضعة، ذلك لأن أفكار جسدي ليست كأفكاري"(٢) واللغة السابقة لموضوعها أو للذات الفاعلة تجعل من المؤلف من الناحية اللغوية حالة كتابة لا تعرف الشخص أو الذات خارج الحدث اللغوي، ومن خلال الحدث اللغوي يتم التعبير عن الذات والمشاعر والتي تظل كلمات تفسر بكلمات بتعددية المعنى وانكساره إلى شظايا متقاربة، ونتف متناقضة متنافرة يلغي أحدها الآخر إلى مالا نهاية، وربما كان هذا أحد مبررات تحرير القارئ من أية مرجعية سلطوية في قراءته للنص قد تقف حائلاً بينه وبين الوصول إلى لذة القراءة "The Preu Sure of The Text" والتي هي تأثير نفسي يفضي إلى تغيرات مادية مهما كانت طفيفة أو مستترة(٣).

وهذا النص: نص الجسد المطوع لغته لتكتب نصّه، الذي لا يختزل في الحاجات العضوية، بل يظل يدور في فضاءات الرغبة والإستيهامات التي يثيرها في إستقباله لمختلف أشكال الظواهر الطبيعية في الحياة، التي سيراها ممجدة ومزينة له "فالمطر تثقب خيوطه الجسد بوجع لذيذ، تتهيج الأشياء في الطبيعة وتتبعثر في الجسد، تعانق المطر، تنصهر وترقص، صراخ الجسد لا يزعج المارة في الطريق وهم يحثون الخطى إلى دفء البيوت متلفعين بمعاطفهم(٤).

---

(١) ينظر: عبد الله إبراهيم، الرواية النسائية العربية، تجلّيات الجسد والأنوثة، تايكي، ع٤، السنة الثانية، صيف ٢٠٠٠: ٦٥.

(٢) رولان بارت، لذّة النص، ترجمة منذر عيّاش، دار لوسوي، ط١، باريس، ١٩٩٢: ٤٣.

(٣) محمود خربطلي، عودة إلى موت المؤلف، أفكار، ع١٤٢، كانون أول، ٢٠٠٠: ١٩-٢٤.

(٤) آمال مختار، نخب الحياة: ١٦.

وهنا فإن هذا النص الذي يستثير كتابة شبقية لجسد شهواني يحكـــي الملـــذات ويروي المتعة مستخدمة هذه الكتابة تقنيات العرض والتصوير من ناحية طرز ظهور هذا الجسد وشهوانيته وتمظهر ذلك في النص، وكأن النص نفسه يتجلى في شكل جسد مشطور إلى موضوعات تتركز الشهوة فيها وإلى مواضع شهوانية، ولكنها ومن زاوية أخرى زاخرة بمعانٍ غير تلك التي تقوم في الرغبة، ومن ضمنها أن العـــرض ذاتـــه يتخذ محاكاة الرغبة نفسها موضوعاً له، وهذه الرغبة كقيمة جوهرية تتمتـــع بـــشرف معرفي يعطيها قيمة إضافية(١).

ثمة دراسة ترى أن البطلة سوسن في بحثها عن حريتها الجـــسدية لـــم تكـــن بحاجة إلى رحلة إلى بون، ذلك أن النص ينبينا أن بإمكانها أن تمارس هذا الفعل بدون تبعات في تونـــس، بل إنها هي من يبادر إلى ذلك، وتفرض على ابراهيم الإســـتجابة لرغبتها ونزواتها على رمل الشاطئ أو على أرضية الغرفة فيمـــا الـــسرير يتفـــرج مندهشاً"(٢)، فلماذا تسافر إلى هناك، وبهذا المعنى يمكن القول إن عفة المرأة تتحقـــق فعلاً حين تنأى المرأة بنفسها عما يشينها، وليس حين توضع في قمقم مغلق بعيداً عـــن تجارب الحياة والاختيارات الحرة للإنسان .

إنّ سوسن ترى أن الحرية ليست أقصى العبث، فهل كانت بالأســـاس تلهـــث وراء أقصى العبث بوصفه تعبيراً عن الحرية؟(٣) لماذا تصر سوسن إذن على خوض هذه التجربة التحررية في الغرب في بون بالتحديد والتي تتعارف مع أناســـها بدلالـــة حركات شفاههم، وبالإحساس، واجدة متعة فائقة في ذلك: "ما أجمـــل أن تعـــيش فـــي مدينة هادئة كهذه، بين أناس لا تفهم ما يتكلمون، بل تحس به، تتواصل معهم بالكلام، ولن تحس بالغربة أبداً، ولن تحس بالوحشة، بل لن تتعب أعصابك، ولن تتوتر، ولعلك تشتاق إلى خصام غبي بلا معنى"(٤) إنها تضع مبررات لرغبتها فـــي خـــوض هـــذه التجارب بعيداً عن وطنها حين تقول: "كان يجب أن أخوض التجربة بعيداً عن هنـــا،

---

(١) ينظر: رولان بارت، لذّة النص: ١٠٠.

(٢) تنظر: آمال مختار، نخب الحياة: ٥٠؛ ٦٢.

(٣) ينظر: نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في الرواية النسوية العربية: ١٠.

(٤) آمال مختار، نخب الحياة: ١٦.

الذي أصبح الآن هناك، كان يجب أن اكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة، بحثاً عن ذلك الشبيه بيني وبين الإنسان أينما كان، كان يجب أن أعربد، أن أرتطم بوهم الحضارة، كان يجب أن أشكو، أن أنام على بلاط المحطات الأرضية، أن اكتشف حقيقة الإنسان، طبيعته التي تخفت تحت إشلاء الملابس والثقافة والقانون الذي يحب ويكره"(١) تبدو الرغبة في التجريب بعيداً عن البلد التي تعيش فيها، ولتكون الرغبة في خوض التجارب المختلفة فيما بعد حافزاً من حوافز السرد في الرواية.

إن سوسن في لقائها مع الآخر لم تتسلخ ولن تستطيع ذلك عن منظومة أعراف مجتمعها والتي لا تعترف للمرأة بحق التجريب ومن ثم تقرير الاختيار، فهي وعندما رغبت بالسفر وعرضت الفكرة على ابراهيم رفضها ابتداءً قائلاً لها حازماً: "لا تذهبي إلى هناك، قالها واضعاً بذلك حداً لنقاشنا الطويل، وحاسماً موقفه من سفري، تفحصت وجهه الذي بدا لي في تلك اللحظة بارداً ومتكلساً، بعد صمت طويل تسكعت خلاله بذاكراتي في شوارع ميلانو، وأكلت شوكولاته، قلت له: أحبك"(٢) وهذه الكلمة الأخيرة كانت القفلة التي أنهت بها علاقتها بابراهيم، أتركك لأني أحبك، ولكنها تظل مصرة على حقها في خوض التجربة ومن ثم اختيار طريقها والتي سنكتشف حسمه لصالح العودة إلى بلادها من جديد وإلى ابراهيم أيضاً "بعد متعة الطريق، نعود إلى بيتنا، وفي ليلة تاريخية نشعل حطب العشق، ونلتقي في الوصول، وفي تلك الليلة ننجز المتعة كأمتع ما يكون، ونقرر أن تكون ليلة ميلاد طفلنا وعلى نخب قدومه نشرب"(٣).

في بون تتعرض سوسن لشتى أنواع المواقف الحياتية التي يسيّر بها الغرب طريقه كالمعتاد، وأحياناً تشعر بالخوف والضياع، وهذا الشعور يزيد من إحساسها بهويتها، بل بضرورة الحرص على هذه الهوية تقول: "أزعجني خوفي من الضياع، رفضت أن أبدأ رحلتي في الوجود بهذا الحرص على الهوية، إلا تكفي هويتي كإنسان، شربت آخر جرعة في القدح، نخب العثور على هويتي"(٤).

---

(١) نفسه: ١٩.

(٢) نفسه: ١٨.

(٣) نفسه: ٥٠.

(٤) نفسه: ٢٦.

فهي وعندما قررت خوض تجربة الحياة خارج بلادها وفي بلاد الغرب بالتحديد، كانت مثقلة بقضايا إنسانية وجوديه وسياسية ومعاشيه تعيشها في بلادها وتريد أن تختبرها في الغرب . قد لا يكون الشعور بها كمثل شعورها بحقها في المتعة، ولكنها قضية من قضايا الإنسان الذي لا يستطيع التفلت منها، فهو في مجراها حتى وإن بدا نائياً "كان يجب أن أرتطم بوهم الحضارة، أن أكتشف حقيقة الإنسان، طبيعته التي تخفت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقانون، القانون الذي يحب ويكره ويختار ويقرر ويرسم قضبان الواجبات والحقوق، وتسلى بلعبة الظلم والعدل إن الإشارة إلى القانون واسباغ مشاعر الحب والكره عليه، وإناطة القرارات المهمة برغبة هذا القانون في العدل والظلم"(١)، يعني أن هذا القانون ليس محايداً، بل منحاز أيضاً، كما أن الالتقاء بالآخر ومحاولات فهم ثقافته وحضارته هي مطلب تثاقفي بدأ صوته يعلو في العالم العربي، بضرورة فهم الآخر ليس من منطلق الانحياز والتشويه، بل من منطلق الحياد، ولأن للآخر دوراً في تشكيل خطاب الذات وإمكانياتها المعرفية، فالذات سواء كانت تستشرق أو تستغرب لا تستطيع بناء تصوراتها وخطابها حول الآخر دون عون من الأخر نفسه(٢).

إن سوسن وهي تخوض غمار تجربتها في المجتمع الغربي محاولة تمثل حياته وقيمه وقد بدت منحازة للغرب تماماً، لأنه يعطيها الحرية في الخروج على كل المحرمات والتابوهات، دون أن نخدع بفكرتها عن الاصطدام والارتطام بوهم الحضارة، لم تستطع أن تندمج وإن تتمثل قيم هذا المجتمع المفتوح دون أن تختلف معه، ولكن اختلافها مع هذه القيم يأتي بالطبع بأن تخوض التجربة، وهي في سعيها المحموم تتواصل مع الطبيعة، مع الأمكنة كمحفزات للإصرار على خوض التجربة، تقول عن إحساسها بالأمكنة الجديدة المفتوحة حيث الهدوء والخضرة والمجال "تساقطت عن جسدي أدران الماضي، وأضاءت بشرتي بنور انعكست أشعته على الطريق المبللة، لوحة من الألوان والظلال جعلت هذا المساء الشتائي في "بون" مساءً

---

(١) آمال مختار، نخب الحياة: ١٦.

(٢) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ٤٣.

مختلفاً عن تلك المساءات الربيعية القديمة"[١]، شتاءات بون ومساءات الشتاء فيها تبدو أجمل من مساءات الربيع القديمة، وهي مصرة على خوض التجربة، وعلى استكناه المتعة حتى من الضياع والتيه "عدت غريبة في بون، ولم أكن لأعرف كيف التصرف، كان الإحساس بالقيد يلف قلبي، لكن لم أجزع، وتهيأت لمتعة الضياع والتيه في الغموض"[٢] وحيث يقودها إصرارها على ممارسة الحياة بمتعها ولو كانت متعاً عابرة إلى الالتقاء بشاب فرنسي بأنف طويل وشفتين رقيقتين، ولكنها ترفضه بعد أن حاول التقرب منها، لأنها لم تجد بينها وبينه أي اختلاف في الرقة والبياض والنعومة فأحست كأنه امرأة إلى جانبها[٣] ويأخذها عبد اللطيف لجلسة مع نساء سحاقيات فتتركهنّ تحت تأثير المخدر وتنسحب، وكأنها تنشطر من خلال السرد المكثف لهذا التجارب العابرة، ويضاف إليها تجربة الحانة التي اصطفت أمامها فيها زجاجات البيرة كطابور عساكر، وظلت تشرب حتى صار دمها شراباً، تشرب وتكتب وتمزق إلى أن قررت في مساء اليوم الثاني أن تفك سجنها وتتجمل وتغادر الفوضى[٤] يضاف إلى ذلك دعوتها لنزلاء الفندق لحفلة في الحانة انطلقت فيها راقصة عارية ... إلا من بعض أوراق الأشجار تحيط بخاصرتها[٥] "وكأنها في كل هذه الممارسات تنشطر إلى امرأتين، امرأة تهرب من أناها الاجتماعية الواعية لكي تطلق حرية أناها الداخلية المكبوتة والمقموعة بشروط الهنا في الغرب"[٦].

لقد أشارت المؤلفة في معرض تقديمها لروايتها ومن خلال الإهداء إلى مفتتح سردي مهم وعلامة إشارية دالة، حين قدمت روايتها مهداة إلى امرأة أخرى قائلة: إلى امرأة أخرى فيّ، تلك التي تلمع أحياناً، فأحبها وأخافها، فهذه المرأة الثانية تحبها وتخافها، معاً وكأن هذه الازدواجية في الشخصية هي التي أعطتها مبرر نسيان تلك

(١) نفسه: ٣٠.

(٢) نفسه: ٤٥.

(٣) ينظر: نفسه: ٣٨.

(٤) نفسه: ٤٠

(٥) ينظر: نفسه: ٨٢.

(٦) نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في الرواية النسوية العربية: ١١.

الليلة التي عاشت فيها تجربة حرة في ليلة تهتك كاملة مع شخص ظلت صورته غائبة خلف الدخان وفي ضوء البار الشحيح، وكأنها تريد القول أنها حرية ناقصة تمارسها وهي شبه غائبة عن الوعي، ومع كائن إنساني لا تعرف من هو، وكأن ما تفعل هو توق ناقص للوصول إلى ذروة لذة مستحيلة(١) وهنا تبرز خطورة اختزال المرأة إلى جسد فقط، حتى لا يصار إلى تسويق أيديولوجيا خاصة بتوصيفة من خلال عزلة عن شبكة الخلفيات التاريخية والتطلعات والمنظورات والقيم النفسية والشعورية والعقلية المتعلقة بالمرأة(٢)، وهنا تكمن خطورة الكتابة بالجسد حينما يستحضر بعد إذ كان مقصياً ومستبعداً ومسيجاً بالتابو، وارتباط هذا الاقصاء والابعاد بالعائلة التي تظل مسؤولة عن حماية هذا الجسد وتغييبه، وحين تحضر العائلة والعلاقة معها فإنها لا تحضر إلا من خلال التوصيف الجبري لتلك العلاقة، فها هي سوسن تسأل نفسها ببرود وهي تتذكر والديها: "ولماذا لا أحس بالشوق اليهم، أبي وإخوتي: الساعة الواحدة الآن يجتمعون على الغداء، .... تتأهب دمعة طائشة لكنها لا تسيل"(٣) بل إن حضور الأب والأم يكون من خلال الحلم: تقول سوسن :" في الحلم كانت أمي تمشي إلى زيارة والدي وهي هادئة تماماً، كأن والدي لا يعنيها، غريب لم أتعود تذكر أهلي في أسفاري ..هل حدث مكروه لوالدي"؟(٤).

فالحلم وهو تعبير عن رغبات دفينة، تتخذ طابع الحكاية المتماسكة والمنطقية التي تعطي انطباعاً أليماً وهو ما سنفصل فيه القول بإذن الله في فصل الدراسة الفنية، فالأم تحث الابنة على زيارة الوالد رغم أنها تبدو غير مهتمة بذلك وهي هادئة تماماً، وسوسن تحاول أن تجد الطابع التبريري لعدم الاهتمام هذا بالوالد من قبل الأم أيضاً، ألأنه يحضر بصورته الأوديبية، وتحضر الأم بوصفها وريثة شرعية لسلطته، وإن ما فكرت به سوسن أثناء حلمها هو مما يفكر فيه في حالة الوعي، فهي رغم لامبالاتها وأمها بالوالد إلا أنهما في الواقع مباليتان به، وما هذا الحلم إلا محاولة للتحرر من

---

(١) نفسه: ١١.

(٢) ينظر: عبد الله إبراهيم، الرواية النسائية، تجلّيات الجسد والأنوثة: ٧١.

(٣) آمال مختار، نخب الحياة: ٨٨.

(٤) نفسه: ٤٦.

سلطته الرقابية، وكأن الفكرة من هذا الحلم تعنى أن الإنسان إذا ما تخلى عن مبدأ السلطة الذي ينص على إزجاء آيات المديح والرضوخ للقوة الأبوية، فإنه يكون عندئذ قد شبّ وكبر(١) وخلال النوم يتراجع ملكوت الضرورة ويخلي مكانه لملكوت الحرية، وتغدو كينونة ال "أنا" مرجعية الأفكار والمشاعر البعيدة(٢) إن مثل هذه التقنيات اللاشعورية في الكتابة النسوية إنما تدل على أهمية التحليل النفسي في كتابة المرأة بسبب من تشويهات العلاقة وتوصيفاتها ورصفها بالمعاني المتعددة والمتضادة حول الأنوثة وعلاقتها بالآخر، مما يجعل الكتابة النسوية بفعل هذه التشويهات التربوية كتابة مفتوحة على إمكانات التحليل النفسي وعدَّته المفاهيمية، ومع ذلك فليس مبرر معقول يدفع سوسن إلى رفض العائلة والأخوة الذين يتناولون الغداء الساعة الواحدة، ولم يرد في الرواية ما يبرر موقف سوسن السلبيّ من أسرتها وعائلتها.

إن رواية نخب الحياة تضعنا أمام قضية مهمة، حينما يراد إنشاء نصوص تكتب الجسد، وترسم وتكثف الرغبة والمتعة الحسيّة، وكأن المرأة تعبر عن وجودها المنفي من خلال هذه الكتابة المشهدية عن الجسد(٣) وليست كتابة رؤيا الجسد غير القابلة لاختزاله ضمن معنى محدد، ومن المعلوم أن كتابة النفي والإقصاء والخطر والسجن هي من أشد الكتابات عنفاً وتوتراً، ذلك أنها تصبح مجالاً لانطباع الغياب، ومثقلة بهاجس نرجسي من طلب الشهرة بارتياد المجهول، والتظاهر بامتلاك السلطة، وكأنها تضع الرجل أمام ما يريد تجاهله أو تتجيره أو توصيفة، تصبح كتابة الجسد – المشهد كتابة حدسية صادرة عن نرجسية تتمحور حول الذات، وكأن نرجسية المرأة المتضخمة نتيجة للواقع القهري، فهي آلية دفاع داخل علاقات اجتماعية كابحة(٤).

---

(١) ينظر: أريك فروم، اللغة المنسية، مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢: ٩٦.

(٢) نفسه: ٣٠.

(٣) ينظر: رولان بارت، الجسد أيضاً وأيضاً، مجلة العرب والفكر العالمي، ع٧، صيف ١٩٨٩: ١٤٣.

(٤) ينظر: محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة، الهامش، دار أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨: ٤١-٤٣.

هذه القضية المهمة الراشحة عن مثل هذه الكتابة ورغم ما يمكن أن يساق من تبريرات لمثل هذه الكتابة تؤشر إلى ابتذال المرأة ذاتها في الغرب حدّ التهتك، وتناول المخدرات، ومعاشرة رجال مجهولين في الحانات، والرقص عارية كنموذج يقابل حجب المرأة ونفيها لتظل المرأة على حدّ التسليع أو الحجب، فهي إما سلعة وإما عورة وفي كلتا الحالتين تهدر إنسانيتها وينتهك جوهرها الإنساني.

على أنّ ضغوط المجتمع العربي تدفع أحياناً ببعض النماذج النسائية حدّ التمرد والخروج على كلّ الأعراف والتقاليد، وتحطيم كل التابوهات كما هو الحال مع صديقة سوسن "شيراز" التي طلقت ثم عادت تعاشر زوجها بوعي كامل[(١)] وفي هذا إشارة إلى ضرورة مواجهة مثل هذه الإشكاليات في المجتمع العربي بالكشف والإظهار، وليس بالتعمية وبواطن الحلول، وهو ما تشير إليه الرواية بوصفها حاملاً معرفياً مهماً في استبطان المخبوء في الكيان المجتمعي والكشف عنه.

أما رواية الميراث لسحر خليفة[(٢)] فهي الرواية التي ساجلت موضوع العلاقة مع الآخر في المرحلة التي سميت بما بعد الكولونيالية التقليدية، والتي كان من أهم نتائجها الاجتياح الثقافي الغربي للشرق العربي موجداً هذا الانثيال الثقافي مصطلح الغرب مدمجاً بمصطلح الحداثة، مما أدى إلى توحيد الصلة بين مفهوم الحداثة والتقدم في مقابل ربط مفهوم التقليدية بالتخلف، ذلك أن التباعد الزمني بين الشعوب الغربية والشرقية والذي أوجد هوة حضارية هائلة في مجالات التقدم المختلفة وخاصة الثقافة منها دفع علماء الأنثروبولوجيا لدراسة هذا التباعد وعلى رأسهم جوهانس فقيان الذي أطلق صرخة إنكار المعاصرة[(٣)] والتي تفضي إلى عدم ثبات المفاهيم التي تدور حول ضرورة التناقض بين الشرق والغرب.

وبعيداً عن نظريات إيجاد الأشياء في العلاقات التي تربط بينهما بوصف أن كل إضافة في معرفة الآخر هي إضافة مهمة لمعرفة الذات، ذلك أن العلاقات

---

(١) تنظر: آمال مختار، نخب الحياة: ٤٦.

(٢) سحر خليفة، الميراث، دار الآداب، ط١، ١٩٩٧.

(٣) ينظر: أسامة المقدسي، سجناء القرن التاسع عشر، باحثات، محور الغرب في المجتمعات العربية، تمثّلات وتفاعلات، الكتاب الخامس، ١٩٩٨/١٩٩٩: ٢٧٢.

التاريخية بين الشرق والغرب حتى في المرحلة التي شكلت فيها الحضارة العربية الإسلامية مركزية حضارية أنتجت وعياً مشتركاً وثقافة تمحورت حول علاقة الذات بالآخر، وأن أية ذوات لن تكون إلاّ بالتعالق مع الآخر فالبحث عن ذات الآخر أحد الجوانب المهمة في البحث عن الذات، كي يكون التعدد حقيقياً والحوارية قابلة لأن تختبر أطروحاتها الأخلاقية والإنسانية.

إن هذا ما اقتضى ضرورة النظر إلى الغرب على قاعدة التعدد والاختلاف أيضاً، فالغرب ليس عالماً متجانساً، ولذلك فعندما ننظر إليه كوحدة وليس تعدداً فإننا نقع في أحد موقفين: إمّا العداء المطلق للغرب، وإما الارتماء الكامل فيه[١]، مع ملاحظة أن العلاقة بالغرب أرتهنت دائماً لثقل الواقع العربي وما يفيض به من أزمات ومن تطلعات نحو مجاوزة هذه الأزمات وخاصة على صعيد القضايا الوطنية المرتهنة لغلبة السياسي فيها على الثقافي والتنموي كقضية فلسطين والتي شكلت في رواية الميراث مركزية قارة ترتبط بتجلياتها وتفاعلاتها الكثير من جوانب العلاقة مع الغرب بوجهه الحضاري ووجهه الكولونيالي وارتباطه بالاحتلال الاسرائيلي، وانتهاكات حقوق الإنسان مما جعل العداوة لهذا الغرب صورة تكمن في المتخيل الشعبي العربي، كما أوجد مظهراً لعداوة كمنت في المتخيل الشعبي الأمريكي مثلاً كما يرى أدوارد سعيد تجاه العرب، وفي واقع موضوعي اتسم بغياب فهم الغرب من قبل العرب أيضاً[٢] لتصبح العلاقة على حد التأرجح بين إمكانية التعاطي مع هذا الغرب المهيمن المتفوق في حقول الثقافة والمعرفة، في الوقت الذي تجري فيه محاربة ومجابهة تسلطه السياسي والعسكري.

إن النظرة إلى الغرب وصور تمثلاتها في الرواية العربية لم تكن واحدة من قبل الكاتب العربي، فقد ارتبطت المعالجات الروائية بالمراحل التاريخية والشروط الموضوعية التي أنتجتها منجزات روائية تساجل العلاقة بين الأنا والآخر، في الصورة المنمطة للأنا والصورة المنمطة للآخر أيضاً، متأثرة بالظروف السياسية التي

---

(١) ينظر: لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: ٣٩٨.

(٢) ينظر: إدوارد سعيد، العرب والغرب: ميراث الماضي، باحثات، محور الغرب في المجتمعات العربية، تمثّلات وتفاعلات، الكتاب الخامس، ١٩٩٨/١٩٩٩: ٦٨٠.

ما انفكت تفرض ظلالها وتفاعلاتها فارضة الطابع الصراعي أحياناً، والطابع الإنساني في أحيان أخر ووفق آليات تمثل المغايرة والاختلاف خاصة فيما يتعلق باسباغ صفة الروحانية على الشرق والمادية على الغرب دون مساءلة لهذه الثنائية الضدية التي تنقض ذاتها باعتبار: أن لا الشرق كله مشتملاً على الروحانية ولا الغرب على المادية بإطلاق، فهذه من الصور الجامدة التي بنتها الذات عن الآخر وهي هيّنة النقض إذا ما تم سؤال الأيديولوجية المؤسطرة والتي نسجها الشرق عن الغرب ونسجها حول نفسه أيضاً، مع أن صورة الآخر قد تعددت وتغيرت تبعاً للمراحل التاريخية ومفترقاتها السياسية، وكان لها في كل مرحلة طابع يختلف عنه في مرحلة أخرى.

مع تفهمنا لمسألة أن مرحلة نهاية القرن العشرين، قد اتسمت بمراجعة الأحكام المسبقة المتعلقة بالغرب، وبإعادة النظر في المقولات السابقة في حدودها التي شهدت وتأثرت أيضاً بمرحلة خفوت صوت الأيديولوجيا وضعف العقائد السياسية والميل المعرفي إلى النقد ومراجعة البديهيات، وقلب المنظور في دراسة القضايا التاريخية والثقافية، وخاصة مراجعة التصورات المقولبة "والمقولب: هو الفكرة المكونة سلفاً المكتسبة دون خبرة ولا تتمتع بمسوغ محدد، تفرض نفسها على أعضاء مجموعة ما ولها إمكانيات إعادة إنتاج نفسها دون تغيير"(١).

إن مرحلة ما يمكن أن يسمى بما بعد الأيديولوجيات والسرديات الكبرى والتي قال فرانسوا ليوتار بأنهيارها بوصفها تستثير المبادىء والأفكار الكبرى التي تسمى بالسرديات الكبرى، وتتكىء على أسس اجتماعية وسياسية وخلقية يتعامل معها بوصفها ثوابت من ثوابت المجتمع، وضوابط من ضوابط الأمان المجتمعي فيه، في عصر معرفي يتسم الإبداع فيه بتقويض هذه السرديات الكبرى والأسس النظرية التي تنطلق منها لصالح كتابة على غير مثال، ترى الحياة وتكتبها كما هي واقعة بالفعل باستراتيجيات متصلة بسياق التجربة ذاتها(٢) لا تعني خلو سجال الغرب والشرق من أية رؤية أيديولوجيات، فالغرب دائم الحضور في نطاق الفكر العربي، وهذا الحضور

---

(١) نهي بيومي، هويّات، هيئات، حدود خطاب الأصل وإلحاحات العيش، باحثات، محور الغرب في المجتمعات العربية، تمثلات وتفاعلات، الكتاب الخامس، ١٩٩٢-١٩٩٩: ٤٠.

(٢) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ٦٨.

مسألة راسخة لأن علاقة العالم الثالث عموماً بالغرب تتم في إطار شمولي له علاقة بالتطور الانساني العام، وهو يجسد الاستلاب والتحرر معاً.

على أننا نستطيع القول بأن تمثلات صورة الغربي في الرواية العربية بتقاطع أنظمتها الفكرية والأيديولوجية مع الفكر الغربي ومنجزه العلمي، لم يكن تكراراً متماثلاً ولم يكن إنتاجاً متطابقاً لنموذجه خاصة وقد تحركت الحدود السياسية والاقتصادية والمعرفية مزعزعة البنية الثنائية التضادية لكون العلاقة على حدي العدو والمثال(١) ذلك أن الغرب قد تكرس كحضارة غالبة ومسيطرة تحمل في ذاتها، في رحمها أسباب جبروتها ويؤول إليها حمل هذا الإرث الحضاري، في ظل رؤية الغرب ليس حضارة كسواه من الحضارات، إنما هو حضارة الإنسان التي بلغت الكلية والشمول، فحققت العقل والسلم الدائم والازدهار والعدالة(٢).

ولما كان الغرب في الرواية العربية الراهنة مقولة تؤسس تعالقاً بين مكونين: الكتابة الروائية العربية والغرب، وتعني انتقال واقع الكتابة العربية من مكان بداهة وجود الذات والاعتراف بها كحقل رمزيٍّ الكينونة إلى التساؤل عنها وعن علاقتها بالغرب، فإن حقل اختبار هذه المقولة سيكون من خلال إعادة كتابة الغرب في النص، وستكون هذه الكتابة متغذية من الصور المتداولة في المجتمع المعاصر، تغرف من مخزون التمثلات الجماعية الموجودة سابقاً، معيدة إنتاجها مع بعض التغيرات في حركة ذهاب وإياب مستمرة بين صور مستقرة في فكرنا وأخرى منتشرة في النصوص ووسائل الإعلام(٣).

هذه الصور والتي هي تعابير ذات دلالات معينة ومقصودة ترسم بواسطتها صفات فرد أو شعب أو مجموعة شعوب، حيث تترك انطباعاً سلبياً أو ايجابياً لدى القارىء أو متلقي هذه التعابير، تصدم هذه الصور في علاقة الأنا بالآخر بشكل مقولب "stereotype" حين تكون موجهة إلى جماعة اجتماعية أو إلى أي فرد من أفرادها بحيث أنها ومن ناحية الشكل المنطقي تبدو حكماً تمنح طبقة من الأشخاص أو

---

(١) ينظر: لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: ٣٠٨.

(٢) تنظر: نهى بيومي، هويّات، هيئات، حدود خطاب الأصل والحاجات العيش: ٤١.

(٣) نفسه: ٣٦.

تمنع عنها صفات محددة، أو طرقاً مسلكية معينة بطريقة مبسطة تعميمية غير مسوغة ومغلفة بقيم عاطفية لتكون موقفاً سواء أكان هذا الموقف في حالة الإدراك أو في حالة الانفعال(١).

وإن مثل هذا الموقف المبني على إعادة تمثل الصورة عن الآخر في شكلها المقولب، وبالاستناد إلى هلع الانسان وخوفه على البقاء وعلى ذاته يذيب الأفراد الموحدي المطلب والمصير في جماعة منصهرة (Fused group) تسلك سلوكاً منقاداً ذائباً في بوتقة المشروع الجماعي والمصيري الذي يجد الفرد نفسه منخرطاً فيه، وهذا السلوك الجمعي يحقق مقولة نيتشه. إن كلاً من القوي المخيف والضعيف الخائف يشوه حقيقة الآخر(٢) وهذا يقودنا على المستوى النظري إلى افتراض أن مجتمعنا عربياً معاصراً لا يكون معرضاً للتهديد ويكون فيه التعدد حقيقياً وقابلاً للتعبير عن نفسه يمكن أن يفك حصار مخياله وأن يتسع في ثقافته مجال الآخرية لغير الغرب ولغير العدو، ذلك أن البحث العربي عن الذات عموماً وتأكيداً تجاه الغرب بوجه خاص يعود إلى مراحل التراجع الفكري العربي، وهي في الوقت نفسه المراحل التي ظهر فيها الغرب عدواً، مع الإقرار بأن هذا البحث عن الذات العربية في فضاء الآخرية سواء أكان رحلة في النص أم في التاريخ والجغرافيا هو بحث عنيد مستمر لا يهدأ(٣).

ثمة مسألة أخرى لا بدّ من الإشارة إليها في هذا المهاد التنظيري والذي تمليه رواية سحر خليفة "الميراث" بوصفها نقدم نموذجاً ملتبساً للعلاقة بالآخر في محاولة لاستجلاء مدايات وكنة هذا التعالق في المرحلة الراهنة روائياً، وهي تدور حول مفهوم العالمية كمحرك ودافع باتجاه العالم حين تضع الذات في مستوى العالم،

---

(١) ينظر: نمر فريحة، صورة الغرب في الكتب المدرسية اللبنانية، باحثات محور الغرب في المجتمعات العربية، تمثلات وتفاعلات، الكتاب الخامس، ١٩٩٨-١٩٩٩: ٢٠٧.

(٢) تنظر: نجلاء حمادة، العربي الناظر إلى الغرب، باحثات محور الغرب في المجتمعات العربية، تمثلات وتفاعلات، الكتاب الخامس، ١٩٩٨-١٩٩٩: ٢٧٢.

(٣) ينظر: الطاهر لبيب، الآخر في ثقافة مقهورة، باحثات محور الغرب في المجتمعات العربية، تمثلات وتفاعلات، الكتاب الخامس، ١٩٩٨-١٩٩٩: ٢٦٨.

وتضطرها إلى أن تحدد نفسها قياساً بالآخر وعبره لا على الصعيد اليـومي العملـي وحده، وإنما كذلك على صعيد الإبداع والمخيلة فلا ترهب العالمية إلا الـذات التـي فقدت طاقاتها الخلاقة، ذلك أن العلاقة مع الآخر علاقة محسومة، فلا يمكن أن يكـون هناك اكتفاء للذات بذاتها، وانكفاء عليها ومنها، اجتراراً واعتداداً بأنها كافية نفسها ولا تحتاج إلى ما هو خارجها، ويكون الخارج الآخر آخرَ إما: أن يذوب فيهـا وإمـا أن يظل غريباً عنها أو أعجمياً[(١)].

وتبدو رواية الميراث لسحر خليفة .. متمثلة لمختلف إشـكاليات العلاقـة مـع الآخر مختبرة حدودها واشكالياتها مستجيبة لاحداثيات تطور هذه العلاقة وانـسجامها مع معطيات المرحلة التاريخية والمتمثلة بمساجلة الآخر الغربي في أمريكا، ومساجلة الآخر الاسرائيلي في فلسطين، بحيث تبدو الذات مأزومة ومهددة بضياع الهويـة ولا تجد أمامها طريقة للاحتماء أو الانكفاء وجماعاتها المنصهرة المنفعلة التي تحـاول أن توجد خطاباً جماهيرياً واحداً حتى لو غلب عليه الانفعالية والعاطفية في سبيل مـسعى حماية الذات من التفتت والتشظي والتشرذم وبالتالي الضياع مخترقة معاشياً وسياسـياً من قبل الآخر المتمثل باحتلال إسرائيل وتسييرها أمور الشعب المحتل على مفـصل يومي ومحك يومي من العلاقة بين الأنا والآخر.

تبدو الجماعة العربية الفلسطينية التي تعيش في ظل الاحتلال، وتلـك التـي أتيحت لها فرصة العيش في الغرب لأسباب لها علاقة بالتهجير القسري من الـوطن الأم فلسطين منتجة لذكاء الغرائز، فالقوة والظلم يؤججان العواطف ويغـذيان غرائـز الكراهية والعنف[(٢)]، والتي ترتد أحياناً على الذات من خلال النزوع نحو تدميرها من وجهة، أو تأطيرها بأساطير الدونية الثقافية والتكنولوجية، والتـي يكـون رد فعلهـا بالارتداد إلى الذات والانكفاء عليها في إعادة إنتـاج دائمـة للعلاقـة بـين القـوي والضعيف، بين المخضع والخاضع في صورتها المشوهة العدائية والمقتحمة بالوجـه الصدامي الذي يتخذ شكل الصراع، والذي يفرز من خلال مقابلة الرواية بين عـالمين

---

(١) ينظر: أدونيس، وطن ليس وطناً، باحثات محور الغرب في المجتمعات العربية، تمثلات وتفـاعلات، الكتاب الخامس، ١٩٩٨-١٩٩٩: ٢٥٣؛ ٥٣.

(٢) تنظر: نجلاء حمادة، العربي الناظر إلى الغرب: ٢٧٢.

أمريكا وفلسطين أسئلة حول الوجود والهوية والغيرية، وعبر شيفرات الاختلاف والتماهي يظل التنقل بين هذين الفضائين موحياً بأن استقرار الشخصيات الفلسطينية في الغرب أو في الوطن هي عملية خادعة وماكرة في ظل التهديد الدائم للوجود والهوية، وجود وهوية الفلسطيني من قِبَل إسرائيل[١].

إن تقديم الرواية لزينة النموذج النسائي الملتبس بين التكوين الغربي والشرقي كونها ولدت من أب فلسطيني وأم أمريكية في أمريكا، قد أدى إلى استمرار مفهوم الالتباس في الهوية والمعاش والذي يجبر زينة على التوافق مع ازدواجية انتمائها، فهذا الإلتباس تحاشى لحظات القطع (Brisure) بين الهويتين الغربية والشرقية كما تحاشى اقفالهما على محددات قاطعة، وكأنه يبقى القضية قائمة على حد التماثل والتضاد والاتصال والانقطاع[٢] كنسق رامز لطبيعة تعددية هذه العلاقة وخروجها من فضاء الثنائية المعتادة إلى آفاق جديدة ملبسة ويكتنفها الغموض، ومرشحة لتعددية تقتضيها الظروف والرؤيا الايجابية، والرواية بهذه الصيغة المحدثة تتجاوز اللقاء الحضاري مع الغرب الذي كان يقف على حدّ العقم الرامز إلى انعدام إنتاجية هذه العلاقة لكائن ملتبس الهوية هو عبارة عن نطفة إسرائيلية في رحم أم فلسطينية . فقد انتج هذه المرة كائناً أنثوياً ملتبس الهوية حيث ستصبح هذه العلاقة مرشحة من جديد لانتاجية جديدة.

تعود زينة إلى وطنها فارة من نصفها الأمريكي إلى وطن أبيها لتستلم ميراثه، وهي في معيشتها في أمريكا قد دفعت ثمن معاناتها بين مجتمع متحرر لا يلتزم بالتقاليد المتوارثة من السلف إلى الخلف ... وبين تقاليد أسرتها في الحفاظ على شرف البنات حتى في أمريكا، ذلك أن الخروج على منظومة القيم هذه ستجعل الجميع يجمع على أن الرجال أولياء أمور البنات ليسوا رجالاً أو ما عادوا كذلك[٣] فقيم المجتمعات المحافظة تصطرع وتصطدم في قلب المجتمع الغربي غير المعترف بها أصلاً، فالمرأة التي تهرب من تمزقها واغترابها في المجتمع الأمريكي، تهرب من تاريخ

(١) تنظر: نهى بيومي، هويات، هيئات، حدود خطاب الأصل والحاجات العيش: ٥٣.

(٢) نفسه: ٥٣.

(٣) تنظر: سحر خليفة، الميراث: ١٥.

عبوديتها واستلابها في المجتمع، هذه المرأة الفارة من غربتها وتمزقها وتاريخ اغتصابها والتي نصفها أمريكي ونصفها عربي تجد بانتظارها عندما تعود إلى وطنها اغتصاباً جديداً في فلسطين، كما تجد ميراثها القادمة لاستلامه والحفاظ عليه عرضة للتزوير.

ذلك أن الوارث الذكر قد تم إطلاقه في رحم الفلسطينية زوجة الأب، عبر نطفة اسرائيلية في مشافي ومختبرات "هداسا" وأمام الأهل والذين حلمت بهم طويلاً نظروا إليها باستغراب وهي ترتدي الجينز الأمريكي، "حين وصلت زينة "انفتح باب ذو صرير وعوارض خشبية مهترئة، وأطلت من خلفه وجوه مشاكسة لأطفال مشعثين مستنفرين، وأخذت عيون الأطفال تحدق إليّ بصمت وبرود وجسارة، وحين وصلت آخر الشارع صاحت بنت بصوت حاد: شالوم يا مرة، وصاح الأطفال "شالوم"، "شالوم" " فأحسست بحزن وغربة"[١].

تضعنا الرواية أمام أكثر من اشكالية من اشكاليات العلاقة بالآخر، أمام اشكالية العلاقة بالآخر ممثلة بالوجود والهوية، فالقضية الأولى: أن الآخر "ممثلاً بأمريكا"، يقضي على الرجولة من وجهة نظر الأب لأنه يفقد السيطرة على ابنته التي تريد أن تقيم علاقات جنسية خارج مؤسسة الزواج، فهو وقد تعقب ابنته لعقابها عندما علم بأنها حامل، يريد أن يسترد رجولته المغدورة: "لازم تدفع ثمن غلطتها، لازم أغسل عاري وعارها "[٢] وهنا فإن الرجولة المفتقدة في أمريكا، هي ثيمة أساسية من ثيم روايات اللقاء الحضاري مع الغرب، فهي رجولة منتهكة في الروايات التي صورت اللقاء الحضاري مع الغرب من خلال أنثى مرموزة بالغرب تنتهك رجولة البطل حتى ليبدو البطل مغتصباً والأنثى الشقراء النمطية الرامزة إلى الغرب مغتصبة، ومحاولات الثأر من الآخر المتفوق المهيمن تتم وفق طقس جنسي وكأن العلاقة علاقة غزو جنسي[٣]، يرتهن العجز فيه بالقضاء على التشويه الذي يوحي بفقدان أو انتهاك

---

(١) سحر خليفة، الميراث: ٤٠٤، وينظر: نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في الرواية النسوية العربية: ١٥.

(٢) سحر خليفة، الميراث: ٤٤، وتنظر نهى بيومي، هويات، هيئات، حدود خطاب الأصل والحاجات العيش: ٥٥.

(٣) ينظر: جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة: ١٥٠.

الرجولة، وهي رجولة مغدورة ومنتهكة في راوية الميراث وعاجزة، لأن من واجبات الرجولة المكتملة الايجابية صون الحياة وصون الأرض وحمايتها كما هو الحال في سياقات مشابهة[1] تعجز الرجولة في أمريكا عن صون ذاتها ووفق منظومتها الأخلاقية الراسخة في الشرق، وتعجز أيضاً عن صون محيطها وفضائها ممثلاً بالأرض والوجود لتصبح هذه الرجولة ممثلة للذات على حدّ التناقض مع الآخر. وليصبح الضياع الجنسي الذي تعاني منه الشخصيات هو الشكل الخارجي للضياع الاجتماعي الأصلي، وعلى هذا الأساس الاجتماعي ترتكز الضياعات الفكرية والحضارية والنفسية والجنسية[2]، لذلك يفشل الجنس في أن يكون حلاً أو بديلاً، وهنا تتحدد حدود القطع والفصل في علاقة الأب بأمريكا التي تصبح بالنسبة له ولما صارت على محك المرأة نقيضاً، في حين لم تكن كذلك وهو يروج لبضاعته مستخدماً كل أفانين الترويج، بل ويحقق بعض الانتصارات والمكتسبات.

أما بالنسبة لزينة وهي النتاج الملتبس للعلاقة مع الآخر "وتقع بين البينين واللغتين والمفعولين: مفعول بروكلين والضفة، ومفعول الجدة والوالد، ثم بلا فاعل أو مفعول"[3] هي بين الأنا والآخر، ولهذه البينية وظيفة رمزية بمعنى أنها تشكل القواعد التي تحكم الصور المحتمل رسمها داخل النظام الثقافي الاجتماعي ومعناه الذي تحياه، وهي مرتبطة بالتاريخ الاجتماعي أكثر منها بذاتها المفردة، وكأن صورة العلاقة غادرت التنميط والقولبة الحادة في رسم حدودها الفاصلة باتجاه حالة تعددية جديدة تغادر الثنائية التضادية لتقف على تخوم الاقتراب بين موقف الأب الذي حاول التأمرك وموقف الجدة التي اقتربت من فلسطين بزواج ابنتها من فلسطيني، وكلاهما ينتسب انتساباً مؤقتاً للآخر، وكأنها حالة من اللقاء لم تتبين حدودها الفاصلة بعد، وتحتمل هذه الحالة التي لا تخضع للتنميط أو القولبة الجاهزة استقراءً متغيراً، تؤخذ متغيراتها بعين الاعتبار، ذلك أنها أصبحت شخصية مختلفة تماماً، تحسّ بالحرمان رغم نجاحها،

---

(١) نفسه: ٥٠.

(٢) ينظر: عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة: ٧٠.

(٣) نهى بيومي، هويات، هيئات، حدود خطاب الأصل وإلحاحات العيش: ٥٨؛ وسحر خليفة، الميراث: ١٨.

تبحث عن ذاتها وتقر بعدم مسيحيتها أو إسلامها على السواء، تجد فجوة بين ماضيها وحاضرها، فتقرر البحث عن مستويات توفيقية لا تظل فيها بين قطبي التجاذب(١).

وتنطلق رواية الميراث مجاوزة الأحداث التي ارتبطت بشخصية البطلة زينة إلى مرحلة الكتابة كما ترى دراسات في الأدب النّسوي من تشكل الهوية والتي تستوجب الإعتناء والاهتمام بما هو وطني بالانتقال من الشخصي للسياسي بتحديث جيد يفترض أنه يعرض الصواب السياسي المرتبط بتطور الوعي المدني لدى الكاتبات الذي انعكس على كتابتهنّ وخاصة في موضوعة الهوية والانتماء وتنشيط ذاكرة الحنين(٢).

وتواصل الرواية الرصد التسجيلي لوقائع الحياة الفلسطينية وبما يشكل استكمالاً للتاريخ المعاصر الذي سجلته الكاتبة تباعاً، ولحظة وقوع الأحداث نفسها بكل سخونتها، فسحر خليفة كما ترى بعض الدراسات لا تنتظر اختمار الوقائع، بل تغامر بالكتابة مباشرة عنها فترصدها وتسجلها ابداعياً، مما يمنحها قيمة الشهادة والوثيقة وبمعزل عن الحكم الفني(٣) غير مسقطة من هذه الكتابة قضية الشخصي المتعلق والمتماس مع قضية المرأة تحت الاحتلال، بل إن قضية المرأة شكلت عبر الرواية جدلاً بين تحررها وحرية الوطن، وخاصة في المنحى الاجتماعي المفترض أنه تحرر سيعقب التحرر السياسي والذي تعقد له ألوية الغلبة في سجال الفكر والأفكار في المحتوى النصي عبر سؤال روائي يتواتر في الرواية وفي تجربة سحر خليفة الإبداعية، فهل الوعي الوطني الفلسطيني كما يتجلى في فعل الانتفاضة يحمل في ذاته وعياً اجتماعياً مطابقاً؟ وهل التمرد على قيود الاحتلال يعكس تمرداً على القيم الاجتماعية التقليدية ؟، وهل الفلسطيني يقاتل ضد الظلم الاسرائيلي أم أنه يقاتل ضد أي ظلم مهما كان مصدره، أسئلة الرواية القديمة الجديدة التي تطرح مشوبة بالقلق ومختلطة بالشك(٤).

---

(١) نفسه: ٦٢؛ نفسه: ٢٦؛ ٣١.

(٢) تنظر: مريم كوك، عولمة الكاتبات العربيات النسويّات: ٦.

(٣) ينظر: نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في الرواية النسوية العربية: ١٦.

(٤) ينظر: فيصل درّاج، دلالة العلاقة الروائية: ٢٣٨.

تعود زينة إلى الضفة لتجد ميراثاً لن تأخذ منه إلا ما هو مقسوم لها شرعاً كونها أنثى سترث والدها المحتضر، ولن تحجب الميراث عن عائلة والدها فالفتاة لا تحجب الإرث، ولتكتشف أثناء زيارتها لوالدها المحتضر أنه قد تزوج امرأة جديدة تدعى فتنة، وأنها أي هذه المرأة حاولت أن تستعيد مع والد زينة وقد كبر في السن زمناً ضائعاً بالحياة المرفهة على صعيد اليومي، تلتقط هذه المرأة قضية الميراث هذه فتلجأ إلى عملية تلقيح اصطناعي في مشفى هداسا كي تنجب وريثاً يعزز من موقعها المجتمعي بعد وفاة الزوج ويحسّن من وضع حصتها في الميراث أيضاً.

ولكن دلالة الميراث في هذه الرواية لا تقف عند حد الميراث المادي، بل تتعداه إلى معاني جديدة، فهو ميراث النضال الوطني والتضحيات الجسيمة والشهداء الذي صار عرضة لأن يستبدل بصفقات تجارية وربح سريع في ظل طروحات السلام واتفاقية أوسلو تقول زينة: "قالوا أوسلو، قلنا آمين، فلماذا إذن ما زالوا هناك فوق الهضبة في أعلى التل وحول السهل ومزرعته! ويزحفون على الوادي؟ أهذا هو الحل أهؤلاء هم أولاده؟ الثمر الجيد يتساقط والثمر السقط يرتفع لفوق، يغدر بأخيه ويقطف الثمرة والمشروع، أهولاء هم أولاده؟ أهذا ما حلم به جيل واندفع إليه"(١).

وهنا فإن العلاقة مع الآخر الاسرائيلي استوجبت بالضرورة أن يلقى الضوء على الذات التي لا تعرف كيف تحول ميراث النضال الوطني إلى ميراث ديمقراطي إنساني يخرج الناس من وطأة الشعور بالمهانة والإذلال إلى واحة من الحياة الكريمة، ألا تظل الذات المقهورة مرتهنة للقاهر، وهنا تبرز الرواية طوباوية النظرة حين يسعى إلى مساواة لا يمكن أن تتحقق إلا عبر فرضها وليس استجداءها، فلا يمكن أن ينظر إليك كند دون أن تفرض أنت على الآخر علاقة الندية.

إن الاستعمار لا يسعى لتحضير البلاد المستعمرة إلا بالقدر الذي يمكنه من السيطرة على مقدرات تلك الدول وحماية مصالحه، ولا يعني تخلف الواقع ومن يسوسونه والذين يسيطرون على مقدراته ومقدرات الأمور فيها أن الخلاص سيكون على يد الآخر المتقدم المتفوق(٢) فالآخر لا يمكن أن يتقبلك إلا بعد ذوبان هويتك

(١) سحر خليفة، الميراث: ٢٤٠.

(٢) ينظر: ضياء حسني، حين يلقي الماضي ظلاله على الحاضر: ٢٧٣.

الثقافية، وتحولك إلى صورة لما يود أن يراك عليه، بل عندما تكون نسخة مشـــــوهة عنه(١) تعود قضية المرأة في كل هذا الميراث من حيث تقهقر قضاياها وعدم إرتباطها بقضية التحرر الوطني ابتداءً لترتبط بوعي الذات من جديد عبر جدليه ماتني تعيد بناء جدلها، وتعني أن وعي الذات وحقيقتها الإنسانية الفردية لا يمكن حدوثه فـــي النـــسق الفحولي، ولكنه يحدث في النسق الحر الذي يسمح للتعبير عـــن الـــذات وإنكـــساراتها بدخوله مقموعاً وهامشاً ويومياً إلى حيز القضايا التي تشكل المتن كالقضية الوطنية(٢).

إن القائمين على الأمور كما في الرواية يتصرفون بآنية وهم على عجلة مـــن أمرهم، هم لا يفكرون بشكل بعيد المدى، بل يريدون أي شيء الآن، فقـــط الآن، ألـــم يروا مانديلا، الم يسمعوا بالشعوب التي ناضلت وصبرت وصبرت إلى أن حـــصلت على القطاف الذي تريد وتستحق ألم يروا الصين حيث كل الناس تعمل بيـــد واحـــدة وكلهم على الدراجات، شعب صبور وبينظر لبعيد، لو نتعلم ننظر لبعيد، لكن شعبنا بده الحل يجي بصاروخ(٣)، ومثل هذه المساجلات هي نظرة في بنية التفكير الذهنية فـــي الأنا التي عليها أن تتعلم وتفيد من الشعوب والتجارب الأخرى، فأمامها الكثيـــر ممـــا عليها أن تتعلمه من الآخرين، ذلك أن التعرف على الذات يمر عبر التضاد مع الغير، وعليها أيضاً النظر في صور التمثل الاجتمـــاعي "Representation social" التـــي تكثف في صورة متشيئة جملة العلاقات الاجتماعية والتاريخية فـــي مجموعـــة مـــن الدلالات تشكل نظاماً مرجعياً يسمح بتفسير ما يحصل كما يسمح بإعطاء معنى لوقوع ما لا يتوقع(٤)، لإنتاج وعي ومعرفة يساير العلاقة بين الأنا والآخـــر وخاصـــة فـــي مرحلة بناء الذات الوطنية حين يؤول ميراثهـــا إليها.

---

(١) نفسه: ٢٧٥.

(٢) ينظر: عبد الله الغذامي، قراءة القصيدة الحرية، الأقلام، ع٥، تشرين أول وتـــشرين ثـــاني، ١٩٩٢: ١٧.

(٣) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية: ٢٢٧؛ وتنظر ســـحر خليفـــة، الميـــراث: ٣١١.

(٤) ينظر: عفيف عثمان، الغرب بعيون إسلامية، باحثات، محور الغرب في المجتمعات العربية، تمثلات وتفاعلات، الكتاب الخامس، ١٩٩٨/١٩٩٩: ٢٠٥.

إن مقولة الميراث ذاتها تصبح مقولة مشكوكاً فيها، والميـراث ذاتــه مهـدداً بالضياع والمصادرة، والوريث المنتظر وهو طفل اللقاح في مستشفى هداسـا تمـوت أمه على نقطة التفتيش أثناء الولادة ليصبح يتيماً بـلا أب ولا أم، ولا أحـد يـتكهن بمستقبله فكيف سيتم الانتساب إلى هذا الوريث بكل ميراثه، هذا هو السؤال المفتـوح على احتمالات متعددة، فقد استلمت الطفل جدته أميرة بنت الشياب، سليلة العائلة التي تحفظ مفاتيح المسجد الأقصى، وهذا الوريث زرعته فتنة في رحمها مدفوعة بالحرص على إرث زوجها مزورة حكاية هذا الجنين الصناعي مدعية أنه من صلب آل حمدان، فهو طفل هُجْنة سيرث كل شيء في حين أن أخته المفترضة زينة ستعاود الهجرة وإن بقيت لها شكلاً حصة من الميراث، ليكون الميراث وثيقة ترصد واقع المـرأة وواقـع الوطن في مشهد سوداوي لا يهتم بتزيين الواقع بقدر مـا يطلـق صـرخات حـادة للإنقاذ[1].

وكما ترى الدراسات التي نظرت في إبداع سحر خليفة، فإن إبـداعها يحمـل الكثير من القلق المشروع الذي يرتفع إلى مقام الشك والتشاؤم مما يـدعو للقـول أن المثقف لا يكتب عما يريد، بل يكتفي بالكتابة عما يرى وما يرى مزيج مـن العـسل والماء الآسن[2] ولتشكل مثل هذه النهاية التي نراها سوداوية هامشاً يسمح بالمناقـشة والمناورة وخاصة في علاقة الذات بالوطن، فالصورة المكتملـة للـوطن ليـست إلا صورة متخيلة ولا يمكن أن تكون في منطقة الثبات والسكون والتاريخ المكتمل[3].

ولكن العلاقة بين الذات والوطن في رواية كرواية الميـراث تنتهـي بلحظـة الفصل بين المستعمِر والمستَعمر، من خلال التركيز على وصف علاقات الخـضوع للاحتلال واستعراض آليات القهر في العلاقة التي تربط بينها، وتجليات الاستلاب في الحياة والمعيش اليومي دون أن تضع العلاقة ذاتها مع الآخر على حد القطع والفصل لتظل العلاقة ملبسة ومرتهنة للظروف التي قد تستجد واضعة الكثيـر مـن الثوابـت والمحظورات على محك التغير، ولتصبح مقولة الوطن خاضعة لاشتراطات المواطنة

---

(١) ينظر: نزيه أبو نضال، تمرّد الأنثى في الرواية العربية: ١٦.

(٢) ينظر: فيصل درّاج، دلالة العلاقة الروائية: ٢٥٢.

(٣) تنظر: شيرين أبو النجا، مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية: ٣٩.

والحريات والاصلاحات السياسية والاجتماعية التي تربط النضال الــوطني بالقــضاء على التشويه المجتمعي واجتثاث الظلم بكافة صوره سواء أتعلق بـــالمرأة أم بالرجـــل ولتصبح قضية المرأة محكاً اختبارياً لكل ميراث التحرر الوطني.

لقد حولت جدلية لوكاتش حول الذات والموضوع " فـــي دراســـات مـــا بعـــد الاستعمار وخاصة جهود فانون إلى ثنائية يدخل فيها البعد الــوطني المفتقــد بحيــث تصبح هذه الثنائية عند فانون: ثنائية الذات وجدلها بالموضوع ثنائية تمثل المـــستعمِر والمستعمَر، فهي ثنائية جدل الأوروبي بغير الأوروبي، ليصبح تأويل هذه الثنائية ذات الأصل الهيغلي في صيغة التناحر بين أمتيـــن تهيمن إحداهما على الأخرى، وبالتـــالي تعرقل إحداهما الآخرى في صعودها إلى مصاف الأمم[١].

لقد كان كشف التحيز الحضاري في مرحلة ما بعـــد الكولونياليـــة مـــن أهـــم معطيات نقد الخطاب ما بعد الاستعماري، فالفوارق الحضارية والتصورات ألما قبلية في قراءة الثقافات الأخرى تنعكس على الدراسات المتعلقة بـــالفروق المعرفيـــة فـــي السياقات الحضارية، كما تنعكس على العلوم أو حقول المعرفة المختلفة وخاصـــة إذا نقلت من سياق حضاري إلى سياق حضاري آخر، فلا يمكننا اســـتخدام نفـــس الـــدال لمدلولين متباينين وخاصة في مفاهيم كالتنوير والاستنارة والتدين والتي تتعـــرف فـــي سياق الانفتاح على الآخر الأوروبي[٢].

وبعد فإن النظر في الفكر السياسي وجدل علاقة الآخـــر بالآنـــا يقودنـــا الـــى التوصلات التالية:

١- إن إدماج الثقافة الغربية على هذا النحو في المتخيل الروائي قد تم وفـــق قـــانون المثاقفة "acculturation" الذي أوجد في النص أنماطـــاً مـــن التعبيـــر تواكـــب التحولات الهيكلية العميقة في المضمون الفكري[٣] لدرجة أصبح فيها هذا المكـــون

---

(١) ينظر: صبحي حديدي، نبي العنف، مسيح الثقافات المقهورة، شاعر العـــالم، الكرمـــل، ع٥٠، شـــتاء ١٩٩٧: ٦٠.

(٢) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ١٠٥.

(٣) ينظر: لحمداني حميد، الرواية المغربية والواقع الاجتماعي: ٣١٢.

الثقافي الأُخروي مقوماً من مقومات وعي الذات في الثقافة الوطنية وفي النسق الإنساني وبدت الذات متوحدة وغير منفصلة عن هذا السياق، وبعيدة عن تمثل الحوار الصراعي الذي يحصر المسألة الحضارية في مستواها المؤسساتي الحزبي، والحوار الذي يحصر العلاقة بين الذات والآخر في خيارين، إما النفي، وإما التحويل إلى شبيه بالتبعية الكاملة، حيث يتم إلغاء الآخرية[١] بل إن هذا التمثل للفكر والأدب والعالمي في المحتوى الروائي يؤشر على أن هوية الإبداع هوية مفتوحة بلا نهاية، وهي أبداً في تعالق مع هويات الآخر، كونها صيرورة متواصلة، وبقدر ما يكثر انفتاحها على الآخر، فإنها كهوية إبداعية تزداد غنى وثراءً[٢]، كما هو الحال في رواية ذاكرة الجسد[٣].

إن مثل هذا التمثل المنتج لهوية الآخر يؤكد ما يُذهب إليه عندما يُتحدث عن الآخر ويقصد بذلك صورته، فالصورة بناء في المخيال، وفيها تمثل واختراع، ولأنها كذلك فهي تحيل إلى واقع بانيها أكثر مما تحيل إلى واقع الآخر[٤] وأحسب أن صورة الآخر في رواية ذاكرة الجسد تشكل الهامش الذي تم من خلاله خلخلة صورة الآخر بين تصورات الباني والواقع الموضوعي، فلم تكن منفية ولا مشوهة كمعادل عن الواقع الاجتماعي والسياسي العربي المأزوم والذي تتناقل وتتداول فيه الأزمات بالإحالة إلى الآخر كمشجب وكحماية للذات.

٢- إن تمثلات علاقة الأنا بالآخر في الرواية النسوية لم تخرج عن إطار تمثلات هذه العلاقة في الرواية العربية بعامة، من حيث حضور الآخر في صورته المهيمنة الغالبة، ومن حيث اتسام العلاقة بقوانين المثاقفة التي تفترض تحولات عميقة هيكلية في بنى وأنماط التعبير تدخل الآخر مكوناً من مكونات الذات في جدلها مع الآخر، إضافة إلى ارتباط جدل وتنظيرات هذه العلاقة بالمراحل التاريخية التي أنتجتها مع أخذ ظروف واشتراطات هذه المراحل التاريخية على منحى خصوصي

---

(١) ينظر: أدونيس، وطن ليس وطناً: ٢٥٤.

(٢) نفسه: ٢٥٥.

(٣) ينظر الصفحات: ٧٥، ١٢٥، ١٤٢، ١٨٧، ١٩٣، ١٩٥، ٢٢٢، ٢٦٣.

(٤) الطاهر لبيب، الآخر ثقافة مقهورة: ٢٦٢.

بعين الاعتبار مع ضمان التأثر القار بظروف الآخر وخطابه وخاصة في المرحلة الكولونيالية والتي اتسمت بغلبة الأيديولوجيات الفكرية على أيديولوجيم الروايات في تعالق وتقاطع أنظمتها المعرفية وتخارجها الفكري من داخل المبنى الروائي.

وفي المرحلة التي أعقبت مرحلة ما بعد الكولونيالية وسميت خطاباتها بخطابات ما بعد الكولونيالية أو الأيدولوجية أو ما بعد الاستعمارية والتي افترضت نمطية وقولبة جاهزة في تصوير هذه العلاقات وخاصة فيما يتعلق باحتساب الغرب نموذجاً مادياً واحتساب الشرق نموذجاً روحانياً، وفي الحالين فإن الآخر مساجل في صورته الواحدية التي تقود إما إلى نفيه أو القبول به، مع ملاحظة أن الصورة المعتادة في الأدب والفكر العربيين هي لصيقة بالغرب تحديداً، رغم أن الآخر متعدد وليس أوروبا أو أمريكا فقط.

وعلى سبيل التذكير فقط فإن بدايات اللقاء الحضاري مع الغرب قد أنجزت في روايات عدة شكلت أمثولة لهذا اللقاء في الدراسة والاستشهاد والاعتداد بها ومنها، بالإضافة إلى ما أشير إليه في ثنايا هذه الدراسة رواية توفيق الحكيم "عصفور من الشرق" الصادرة عام ١٩٣٩م، ورواية يحيى حقي "قنديل أم هاشم" الصادرة عام ١٩٤٥م ورواية "الحي اللاتيني" لسهيل ادريس الصادرة عام ١٩٥٢، ورواية "موسم الهجرة إلى الشمال" الصادرة عام ١٩٦٨م، وغير هذه الروايات الكثير مما صدر حديثاً، ويتمثل في هذه الروايات أبطالها النخبويون اللذين رأوا في الغرب صورة تناقض الشرق مفترضين الاختلاف والمغايرة ومحتفظين بثيمات هذا التعالق الأساسية على مستوى الشخوص المرموزة بالغرب في صورتها النمطية وخاصة المرأة التي شكلت محكاً لاختبار العلاقة في صورة غزو جنسي وتتم وفق طقس جنسي يقود إلى اعتبار الرجولة الشرقية رجولة منتهكة ومغتصبة وخاضعة، خاصة في ظل ظروف هيمنة الغرب السياسية والاقتصادية والفكرية وضرورة التصدي لهذه الهيمنة التي أنتجت خطاباً مقولباً أيضاً عن الشرق في مختلف تجليات معرفتها وفكرها بحيث لا يتم قبول الآخر إلا بشروط المؤسسة الراعية لهذا الخطاب.

وهذا ما أفرز ضرورة نقض هذا الخطاب الموجه المهيمن من داخله كونه خطاباً مركزياً تشكل له الخطابات الأخرى هوامش تقترب وتبتعد من هذا المركز،

وهنا تصبح مسألة تجسير الهوة وإحداث التقارب والتفاعل بين المركز والهامش مساءلةً للذات وللآخر.

ولم تكن المرأة بغائبة عن ساحة الكتابة الابداعية في هذا الموضوع والتي شهدت محاولات جادة لاستعادة إرث المرأة الابداعي في موضوعة اللقاء الحضاري مع الغرب بإعادة إصدار عدد من بواكير تلك الروايات ومن أهمّها على سبيل المثال رواية أندريه شديد "اليوم السادس" والتي ترجمت إلى العربية عام ٢٠٠٢، وكذلك رواية قوت القلوب الدمرداشية "رمزة، ابنة الحريم" والصادرة عام ١٩٩٩ ورواية رينية الحايك " شتاء مهجور " الصادرة عام ١٩٩٦ ورواية أهداف سويف "خارطة الحب" الصادرة عام ٢٠٠٣، وصولاً إلى رواية بتول الخضيري "كم بدت السماء قريبة"، ورواية رفقة دودين "سيرة الفتى العربي في أمريكا" الصادرة عام ٢٠٠٢، وغير هذه الروايات الكثير مما صدر حديثاً.

لقد كان المنطلق المبتعد عن كونه نسقاً فحولياً هو ما يميز الكتابة النسوية عن اللقاء الحضاري والتي جاوزت الثيمات الأساسية المتوارثة للخطاب نحو آفاق جديدة ملبسة وغير محسومة ولكنها مفتوحة على التأويلات وعلى مساهمات البحث والاستقصاء، غير مسقطة قضية المرأة من هذا الجدل السياسي التحرري، بل إن قضية المرأة كما استكنهت من روايات حميدة نعنع وسحر خليفة تكاد أن تكون مهيمنة على فضاءات الخطاب في علاقته بالآخر، بل وتقترب من موقع المركزية كونها هامشاً يناضل للاقتراب وللدوران في مدار المركزية الفكرية وتجلياتها المؤسسية المجتمعية، في محاولة لجعل منطلقات التحرر في العلاقة بالآخر منطلقات إنسانية ترتكز إلى ذات حرة لا تقيم تراتباً قمعياً حتى في ظل الشعار الوطني الكبير، تعترف بالمرأة وبحقها ودورها في معركة التحرر الوطني ولا تظل مؤطرة لها بأفكار ومعرفة جاهزة عن ترسيمات وتعريفات الأنوثة والذكورة.

كما أنّ تجاوز محور الجنس سيقود إلى آفاق جديدة رحبة من الفاعلية تتجاوز هذا المكون كما هو متجاوز في العالم، خاصة وأن الدخول في شراكة مع العالم الرحب وفق مفهوم العالمية وكما أشار أدونيس يتطلب أن توضع الذات في مستوى

العالم، وأن تحدد موقعها قياساً بالآخر[١]، ومسألة عالمية المرأة وقضاياها وعدة ذلك المفاهيمية من أدب ونقد وفكر وهذا ما أشارت إليه جوليا كرستيفا في مقالتها عن زمن النساء مطلقة مفهوم عالمية المرأة[٢] ومبشرة به لا ينفصل عن إطار هذا التعالق مع الآخر.

٣- إن الغرب لم يعد آخرَ واحداً في الرواية العربية ومنها الرواية النسوية، بل هو متعدد وهو في تعدديته هذه غير قابل للنظر إليه مؤسطراً كما لو كان واحداً في التناول، ويبدو الآن كواقع مرهّن النموذج المحاكى، وبعيداً عن عواطف الحب والكره وسجالات إيجاد الأشباه في العلاقة مع الغرب الآخر، وبالإشارة لثقل الواقع العربي الذي ما يزال يخوض غمارات تحرره الوطني، مما يجعل الغلبة للوجه الصدامي مع الغرب وخاصة في موضوعات السياسة وغلبة السياسة على ما هو ثقافي وتنموي وتقاني، إلا أن مسألة التعاطي معه مسألة واقع ماله من دافع، وهذه تستوجب امتلاك أدوات التعاطي هذه والتفاعل معه من زاوية معرفية وعقلانية.

ولما كان الأدب حاملاً للمعرفة فإن بإمكانه المساهمة في امتلاك هذه المعرفة وفي إعادة إنتاجها لتصب في مجرى إنتاج الوعي المتبادل للعلاقة مع الآخر، ذلك أن الجهل بالآخر واعتماده مرجعية يساهم في تنميط صورته وجمودها وثباتها، كما أن مفهومي الشرق والغرب باتا يفتقدان لأي معنى ثابت، فهما لا يرتبطان بالجغرافيا، بل تحولا إلى مفهومين أيديولوجيين زئبقيين، فالغرب يصعب تحديده لأن ذاته تقدم نفسها بلا حدود، ولا يمكن فهمه وإدراكه إلا من خلال الآخر، المرآة التي تعكس قوته وحدته ونرجسيته المتعالية أي من خلال الآخر الذي تقضي الذات بمخالفته لها[٣]، ليصبح الخلاف منطلقاً لفهم جديد وأفضل لكل من الطرفين.

من هنا جنحت الرواية النسوية كرواية الميراث لسحر خليفة إلى رسم حدود علاقة ملبسة لم تتحدد مدياتها بشكل قاطع، وهذه العلاقة الملبسة لم تشر في الرواية

---

(١) انظر: أدونيس، وطن ليس وطناً: ٢٥٤.

(٢) انظر: جوليا كرستيفا، ومن النساء: ١٩٣.

(٣) عفيف عثمان، الغرب بعيون إسلامية: ٢٠٣.

النسوية إلى القطع والانفصال على نحو ضدي بقدر مـا فتحـت آفـاق الاخـتلاف والمغايرة وأحالتها إلى أطروحات أخلاقية وجمالية ذات صلة بالإنسان الباحـث عـن حل مرضي لمعضلاته، مراعية في ذلك الانفتاح علـى انقـلاب وتعدديـة المفـاهيم التاريخية والاجتماعية والتي تنعكس على مجمل العلاقات التي تـربط بـين الـشرق والغرب في جدلية هيغلية بين الذات والموضوع يعاد إنتاجها في كل مرحلة تاريخيـة بعينها، من هنا كانت تعين التاريخ في التناول الروائي مهماً وفاصلاً فـي موضـوعة فهم الغرب، على أن هذا الموضوع يظل سؤالاً تتعدد أجوبته وتنفتح باتجاه مزيد مـن البحث والاستقصاء ومزيد من اختبار أطروحة منتجه الإبداعي الأخلاقية والجمالية.

الفصل الثالث

البناء السّردي في الرواية النسويّة

٣-١ توظيف المكان من المجال الخاص والعام

يعتبر المكان الروائي أحد أهم مكونات الرواية، ويعد مجتلى تفاعلياً للأحداث والشخوص، والمكان والزمان من أهم أركان البناء الروائي، إذ لا يمكننا أن نتخيل رواية دون زمان ومكان، مثلما لا يمكننا أن نتخيل حدثاً يحدث دون أن يرتبط بالزمان والمكان، كما أن دراسات المكان واستجلاء كنه توظيفه في النصوص الروائية وجماليات هذا التوظيف من محدثات الدراسات الأدبية والتي تضيف الجديد في جدل غير متناه، يثري الدراسات النقدية ويدفع بها إلى حالة من الحضور الفاعل التي تتجاوز الظواهر الراسخة المجترة بترسّخ مرجعيتها وأدوات دراستها.

إن مصطلح المكان الروائي في النقد البنيوي يدل على مفهوم محدد، هو المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي تصنعه اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائي وحاجاته، ومن هذا التحديد لمفهوم المكان الروائي تنطلق دراسات تحديد أدبية المكان أو شعريته فيما اصطلح عليه بجماليات المكان، والتي تعني أنّ توظيف المكان في النصوص الروائية يكون لغايات جمالية لا تجعل وجوده في النص نفعياً أو عرضياً فقط، بل هو وجود متقصد كمكون من مكونات الرواية، له بنيته المؤثرة في البنى الأخرى داخل الرواية والمتأثرة بها، كما أنّه وبهذه الصيغة التوظيفية قد ابتعد عن كونه جامداً، في حين أنّ المكان الطبيعي لا علاقة له بالمكان الروائي لأنه الموضع الحقيقي الثابت الجامد، وهذا ما جعل النقاد البنيويون يطلقون عليه تسميات أخرى كالمكان الموضوعي والواقعي والخارجي، وما إلى ذلك من تسميات تشير إلى حقيقة كونه خارج النص الروائي[١]، حيث أن أمكنة الروائي أمكنة مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ، ذلك أن الروائي يبني عالمه الروائي بناءً متخيلاً من وضعه وصنعه هو[٢].

---

(١) ينظر: سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية: ٢٥١.

(٢) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ: ٩٩.

لا يمكننا في واقع الأمر أن نتخيل أي تصور ذهني يتم خارج المكان والزمان، وعليه فإن أي فكرة ذهنية مهما تجردت لا بدّ لها من مكان يشكل إطارها العام، وهنا يكتسب المكان من خلال توظيفه في النصوص الأدبية معاني ودلالات تتعدد وتتنوع بتنوع استخداماته وتوظيفاته، وقد أفادت دراسات المكان الحديثة في النصوص الأدبية من المدارس الفلسفية الفكرية، ومن الظاهراتية التي ربطت الكثير من جدل الأمكنة في محصلته بالوجود والعدم، وخاصة عندما تربط هذه الأمكنة بالخيال الإنساني الخلاق المنتج، فحرية الخيال والصور المتعددة المستمدة منه اعتبرتها الفلسفة حريات يرفع فيها العقل الكلفة مع الطبيعة، بوصف أن الخيال قوة رئيسة من قوى الطبيعة الإنسانية، وهو مبدع التصور، وكأننا إذا عجزنا عن التخيل فسوف نعجز عن التنبؤ كما يرى باشلار(١).

لقد نظر النقاد المحدثون في المكان الروائي مشيرين إلى مصطلح جماليات المكان في محاولة للربط بين السرد الروائي والأمكنة التي تحيل على عوامل لا حدود لها، وهي كلها أحياز في معانيها، وذلك لأن الأحداث السردية المرئية والمسموعة تُحيل حتماً إلى حيز، وكل حيز سيولّد حيزاً آخر مثله أو أكبر منه، وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أن بعض النقاد وتأسيساً للمصطلح النقدي قد أشار كما فعل عبد الملك مرتاض إلى أن التفريق بين المكان المندرج في العمل الروائي تحت مفهوم الحيز الجغرافي والحيز المكاني الروائي الممنطق أو المؤنسن والمشخصن والمرتبط بالأسطورة مثلاً واجب ومهم في الدراسات الأدبية، وذلك لكي يميز بين الحيز الجغرافي الذي لا يمكن للشخصية الروائية إلا أن تضطرب فيه، أي في مكان وهو مكان جغرافي له حدود تحده ونهاية ينتمي إليها، وبين الحيز المكاني الذي هو عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي ويرتبط بالشخصية وباللغة والحدث ارتباطاً عضوياً، حيث يرى مرتاض أنّ مثل هذا الحيز قد صار مشكلاً أساسياً في الكتابة الحداثية، إذ يمكن أن يتحول إلى رؤية فنية، يصبح معها هذا الحيز إمكانية أدبية تفسح للشخصيات مجال التحرك في مساحة معينة إن كانت جغرافية، وفي مساحة غير

---

(١) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨٤: ٣٠.

معينة إن كانت خرافية(١)، ومهما يكن من أمر تعدد واختلاف وجهـات النظـر فـي التوظيف والتحديد المكاني في الرواية، فإن المكان سواء أكان واقعياً أم خيالياً، يرتبط بالشخصيات كارتباطه بالحدث وبجريان الزمن(٢).

لقد فضل بعض النقاد استخدام مصطلح الفضاء الروائـي بوصـفه مـصطلحاً أوسع وأشمل من المكان، وهو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية وعلى الرغم من إمكان غياب مقاطع خاصة تسهب في وصف الفضاء، فإنه يتأسـس مـن خلال كل إشارة مقتضبة للمكان(٣) وهذا ما أشير إليه في الدراسات الحديثة بتنوع رسم الحيز العام أو المركزي ووصفه وتحديد معالمه في النصوص الروائية، وكذلك العناية برسم الأحياز الثانوية أو الجزئية التي تطرأ مع اضطراب الشخصية وتنقلاتهـا مـن موقع إلى موقع آخر، لتصبح هذه الأمكنة أمكنة ذات حمولات يتعامل معها الروائيون بحذر وقلق وجهل متعمد، فكأن الكاتب لا يعرف حدود معالم مكانه، كمـا لا يعـرف نوايا شخصياته وأهواءها، مما يوصل إلى حالة سميت في التعامل المحدث مع المكان الروائي بسحر المكان أو عبقرية المكان وشعريته، فيمتد الكاتب من حيزه إلى أقصى الآفاق الممكنة، يتحرك إن شاء ويتوقـف إن شاء، محولاً الحيز المكاني من مجـرد التمثل الذهني لدى القراءة أو أثنائها، إلى الاستحضار القائم على التـصوير الحـسي الملتقط بالبصر، فذلك أرقى ما يمكن أن يبلغه الحيزمن ممكن(٤).

إن مثل هذه التحولات في توظيف المكان واستخدامه في النص الروائي، وهذا التمويه المتقصد والذي يعيد إنتاج المكان بحمولات سحر المكان أو عبقريته، هي من صلب تحولات النص الروائي غير المفصولة عن تحولات الواقع الحـضاري الـذي فرض تغير علاقة الإنسان بالمكان الذي تغيرت جغرافيته، وهذا التغيـر الحـضاري يشمل الواقع الاجتمـاعي والـسياسي والاقتـصادي والثقـافي وحتـى الـديمغرافي

---

(١) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد: ١٤١ – ١٤٦.

(٢) ينظر: رولان بورنوف، ريال اوئيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١: ٩٨.

(٣) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ٦٥.

(٤) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد: ١٥٣ – ١٥٧.

والمعماري، حيث أن تصور العلاقة بين الزمان والمكان محكوم بالممارسات المادية لعملية إعادة إنتاج القيم الاجتماعية، وبمدى تنوعها وتغيرها تاريخياً وجغرافياً، مما يوصل إلى جماليات لا تقل عن جغرافية ومكونات الواقع تعقيداً وتجزيئاً(١).

إن المكان الروائي بوصفه مكاناً متخيلاً من صنع الروائي يظل جزءاً من العالم المادي ولكنه محمّل بتصورات ودلالات رمزية، وخاصة حينما يكون مكاناً روائياً معيناً ومحدداً، وهذه الدلالات المرتبطة بالتصورات المكانية ليست محايدة وموضوعية، وإنما هي متشكلة بفعل تجارب ذاتية، ومواقف سيكولوجية تخرج الأمكنة الروائية من دائرة جغرافيتها المحضة وحيادها الظاهري، لتدخل ضمن الأطروحة الروائية، ضمن تركيبه السرد الروائي التي تجعلنا نستحضر المكان ودلالته ومنجزاته ضمن هيكلية العمل الأدبي التي تدخل لتحديد وتأييد جملة من البنى الاجتماعية، وأشكال السلوك الاجتماعي فضلاً عن تخيل سلسلة العلاقات القائمة مع الثقافات الأخرى(٢)، وهنا يأخذ المكان بعداً محورياً كأساس لاعتزاز الإنسان بذاتيته القومية، وهويته الوطنية، حيث أن وعيه بتاريخه التليد مثلاً هو الذي يمنح هذا الاعتزاز بعداً زمنياً يدعم إحساسه بالكبرياء والفخار، فالمكان والزمان من المحددات الأساسية للوجود الإنساني، وللمتخيل القومي على السواء(٣) والأرض وهي أحد أوجه تمثلات الوجود الإنساني وفيها امتداده المكاني تتمتع بجماليات من نوع خاص، تتحول صعوبات العيش فيها إلى بطولة غامضة، وخاصة إذا تغلب الأبطال عليها، فهي تحرك مشاعر تزخر بالقوة وعظمة من نوع حميمي خاص(٤) حيث يكتسب المكان قوة جسدية وأخلاقية كقوة الجسد الإنساني حين يصبح ويتحول إلى أكثر من منظر طبيعي، ليغدو حالة نفسية ينطق بالألم والاغتراب والحنين والشعور بالظلم

(١) ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة، ألف، مجلة البلاغة المفارنة، ع٢١، ٢٠٠١: ١٨٤.

(٢) ينظر: ريتشارد فان ليوفن، المدينة النمطية، المكان مجازاً في ألف ليلة وليلة، ترجمة فاضل جتسكو، الآداب، ع٩، ١٠، السنة ٤٥، ١٩٩٧م: ٨٣.

(٣) ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة: ١٨٨.

(٤) ينظر: محمد علي الشوابكة، الإنسان والطبيعة في رواية النهايات: ١٠؛ ١١.

والاستعداء، تتحول فيه عوامل وتثبيتات السعادة والشعور بالأمان والحماية إلى نقائضهما من الشعور بالجفوة والنفور[١].

ثمة مسألة في استيلاد معنى التوظيف المكاني الروائي لا بدّ أن تحسم على صعيد الممارسة النقدية، وهي تشير إلى علاقات المعنى المتولدة عن الانزياح بين الصورة المتخيلة ومرجعيتها، فاستخدام الصور في السياق الروائي ليس بالضرورة أن يطابق الصور الذهنية التي تتشكل مرجعيتها من خلال الوجود العياني، ذلك إن في استخدام هذه الصور ضرورة انزياحية بين المستوى التعبيري ومستوى الموجودات المادية من حيث أنها مرجع، ومن حيث أن الانزياح المتحقق ينهض بالكتابة لتكون على مستوى مستقل، مقيمة علاقات خاصة داخل عالمها، فهذا الانزياح بين الصورة المتخيلة ومرجعيتها هو الذي يولد المعنى المحايث للتوظيف المكاني[٢]، وهذا يعني أن المكان الروائي المتشكل يكتسب بعداً ثقافياً كائناً في أعماق التجربة، وهذا البعد ناشئ عن العلاقة الجدلية التي تقوم بين الإنسان والمكان بحيث يؤثر كل طرف منهما في الآخر[٣]، بحيث يرشح المكان ليكون البؤرة التي تتمركز فيها لحظة انبثاق الوعي، يصبح مجتلى لصراع درامي عنيف يتخذ من النفس ميداناً له، في علاقة جدلية دائبة التأثر والتأثير، كما أن المكان بوصفه كينونة مادية يشكل مركزية للتقنيات السردية، مثل الشخوص والأحداث والزمان[٤] وهو بهذا يشكل حيزاً تحدث فيه الأحداث، وتنطلق منه بوصفه نظاماً من العلاقات المجردة التي تستخرج من الأشياء الملموسة المادية، بقدر ما تستمد من التجريد الذهني[٥]، على أنّ ثمة علاقة جدلية بين

---

(١) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ٣١.

(٢) تنظر: يمنى العيد، جمالية المكان والحنين إلى المدينة المفقودة، الآداب، ع٩، ١٠، السنة ٤٥، ١٩٩٧: ٣٠.

(٣) ينظر: ياسين النصير، إشكالية المكان الأدبي في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦: ٥٢.

(٤) ينظر: خالد حسين حسن، شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ع٨٣، ط١، ٢٠٠٠: ٧٨.

(٥) ينظر: محمد عبد الله القواسمة، البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ١٩٩٨: ٨.

طبيعة المكان الذي يعيش فيه الإنسان، وحقيقة الأنا التي تشغله، وهي جدلية لا تقتصر على الحاضر وحده، ولكن يمتد تأثيرها إلى مسيرة الإنسان صوب المستقبل مشاركة في صياغة غاياته[1] وعليه يصبح المكان والزمان حاملين معرفيين لدلالات تكشف عن فلسفة الحياة، وعن رؤية متكاملة للكون[2]، ومع سيرورة الحياة تتوالد الجمالية الإنسانية المكانية والتي تطلع من خصوصية العلاقة بين الإنسان والمكان، وهذه الخصوصية تتشكل من خلال تفاعل وتعالق حميمين عبر أزمنة متعددة، وهي خصوصية جمالية تصبح فيها جمالية المكان خصيصة من خصائصه لا غاية، كما تصبح فرعاً من فروع المعرفة الذي يسعى لاستخلاص مقومات الجمال من المواضيع الطبيعية والثقافية على حد سواء[3].

إن الانطلاق من خصوصية العلاقة الجدلية بين الإنسان والمكان هو الذي سيفتح لنا المجال لمناقشة حضور المكان الروائي روائياً في الرواية النسوية من مجالي الخاص والعام، ومن زاوية ارتباط بعض الأمكنة الروائية بالحريم كمفهوم مكاني يضع حدوداً تقسم الفضاء إلى قسمين: فضاء داخلي أنثوي مستتر ومحرم على كل الرجال ما عدا سيّد البيت، وفضاء خارجي مفتوح على كل الرجال ما عدا النساء ضمن السياق التاريخي، حيث أن الخاص في هذا الفضاء ما دخل في الدار مما يغلق عليه بابها[4]، وحيث يوحي مثل هذا التقسيم المكاني ابتداءً بالخضوع والخنوع والاستسلام والخطاب النسوي المستتر الذي تسمح به المعرفة السلطوية في البيت كهامش يمتص محاولات الخروج عن هذا الترسيم الاجتماعي المدعم بترسيم مكاني يمتلك حدوداً واضحة.

---

(١) ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة: ١٩٣.

(٢) ينظر: صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، دار شرقيات، ط١، القاهرة، ١٩٩٧: ٢٠.

(٣) ينظر: عبد الحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠١: ٢٣.

(٤) تنظر: فاطمة المرنيسي، هل أنتم محصنون ضد الحريم، ترجمة نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠: ١٠.

وهذا المفهوم المكاني للخاص والعام يلتقي مع توصيف المكان المغلـق الـذي ينفصل عن العالم الخارجي هندسياً واجتماعياً ونفسياً كما يحتفظ غالباً بسماته الثابتـة رغم بعض التغيرات المختلفة بتأثير البيئة والواقع الحضاري للمكـان فـي ارتباطـه المجتمعي أيضاً، سواء أكان ذلك الارتباط مدينياً أم ريفياً أم غير ذلـك، ومثـل هـذا المكان يستخدم أحياناً للتعبير عن موقف الشخصيات الآهلة له من العالم(١)، كما يـسم مثل هذا المكان إنسانه بسماته، يصبح امتداداً لنفس الإنسان، وكأنك إذا وصفت مثـل هذا المكان فقد وصفت إنسانه(٢)، وهذا بتأثير العلاقة الجدلية التي سبق الإشارة إليهـا والتي تدور حول تأثر الإنسان وتأثيره في المكان.

ولما كان المجتمع العربي مجتمعاً أبوياً يجري فيه تقسيم الأدوار بين الجنسين، فقد اعتبرت بعض الأمكنة مثلاً أمكنة مؤنثة ينشأ فيها الفصل بين الخـاص والعـام، وهذا الفصل يحمل في ثناياه أشكال السلطة الأبوية التي تمنح وترسـم آليـة تعريـف الأفراد لأنفسهم(٣)، وهذا ما أحيل عليه في ترسيمات الأمكنة فـي الروايـة النـسوية العربية، حيث برزت بعض الأمكنة من المجال الخاص بالمرأة، كما عولجت الأمكنـة من المجال العام بمنظور روائي نسوي يؤكد ما يذهب إليه من تقسيم للأدوار وللعوالم الاجتماعية في المجتمعات العربية والتي تصبح أمكنتها أنساقاً رمزية للموقـف مـن الإنسان، ولموقف الإنسان ذاته، من عالمه هذا الذي يرعى ويعيد إنتـاج مثـل هـذه الترسيمات الجندرية، والقائمة على الفصل بين المجال العام والخاص لأسباب متعلقـة بالماهية البيولوجية، وهو ما سمي بالنوع الاجتماعي المنطلق من فروق بيولوجية بين النساء والرجال تصبح أساس الفصل والتقسيم، حيث أن الرجال والنساء في تعـاملهم وتفاعلهم الاجتماعي المجتمعي يفاوضون باستمرار تلك الترسيمات التي اتخذت شـكل رموز مخفضة تمتلك قوة القوانين وتحدد وتملي العلاقة بين الخاص والعام.

---

(١) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، المنظور الروائي، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيـروت ١٩٩٣: ٧٠.

(٢) ينظر: رينيه ويليك، اوستن وارين، نظرية الأدب: ٢٣١.

(٣) تنظر: شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي: ٩١.

وتشير الدراسات الأثنية لمجتمعات الشرق الأوسط بشكل عام إلى وجود عالمين اجتماعيين مميزين ومختلفين تماماً هما: عالم الرجل وهو العام، وعالم المرأة وهو الخاص، والشائع أنّ الرجال يشغلون المناصب السياسية والدينية والتجارية، بينما تنزوي النساء في منازلهن، ويفترض مثل هذا التقسيم أن القوة وهي موجودة في المجال السياسي محتكرة من قبل الرجل، أما المرأة فإنها تنزوي في دائرة المنزل / الخاص، وبالتالي فإنها لا تمتلك أية قوة[١] ، وهنا تبرز أهمية تفكيك فكرة الفصل بين الخاص والعام، فهل هو فصل حقيقي أم زائف، هل المجال الخاص ممثلاً بالمنزل بالفعل بعيد عن مكان صنع القرار، أليست القوى تنبع بداية من داخل المنزل لتتشكل مرة أخرى خارجه[٢] كما أنّ الرجال والنساء في العالم العربي رغم الخاص والعام يعيشون في عالم واحد بغض النظر عن تقسيمه الظاهر إلى عدة عوالم، فالصورة المنفصلة والمضادة القائمة بين العام والخاص تؤثر على العلاقة الجدلية بين العالمين، على أن اعتبار الأنظمة العشائرية كتفاعل بين علاقات الإنتاج وعلاقات التكاثر أمر لا غنى عنه لفهم معضلة مكانة المرأة وتحولاتها التاريخية[٣].

لقد تصدت الباحثات في حقل الانثروبولوجيا اللاتي يركزن على "حضارة المرأة" للافتراض القائل بأن المرأة لا تمتلك أية قوة طالما أنها لا تمارس نشاطات ظاهرة في الحياة العامة، مشيرات إلى أنه يمكن فهم قوة الرجل وقوة المرأة في مجال تبادلية التأثير الذي يسود تفاعلاتهم، حيث أن تبادلية التأثير هي المعيار التعريفي الاجتماعي، ولا يمكن قلع علاقات القوى من جذورها في خضم التفاعل الاجتماعي، إذ من الضروري فهم كيف تؤثر النساء في الرجال وكيف يستطعن تحقيق أهدافهنّ[٤]

---

(١) تنظر: فاطمة أوصديق، الشروط اللازمة لتولّي النساء مسؤولية البحوث المتعلقة بالمرأة في المنطقة العربية، الدراسات الاجتماعية عن المرأة في العالم العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، اليونسكو: ٢٢٦.

(٢) تنظر: شيرين أبو النجا، نسائي أو نسوي: ١٠٠.

(٣) تنظر: فاطمة أوصديق، الشروط اللازمة لتولّي النساء مسؤولية البحوث المتعلقة بالمرأة في المنطقة العربية: ٢٢٧.

(٤) نفسه: ٢٢٧.

حتى من المجال الخاص بهنّ حيث تتفنن النساء في مقاومة الرجال وإجهاض مشاريعهم، وحيث يصبح من المقدر على الرجال أن يقعوا لا محالة في الشرك الذي تنصبه لهن النساء اللائي استبعدن من طرفهم[1]، على أن الخاص يظل يعني المكانة الأدنى، لأن انغلاقه يعني حجب المعرفة، والعام يعني: المكانة الأسمى لأن انفتاحه وتحكمه في الخاص يعني إنتاج المعرفة، وتشكيل الواقع، لأن من يعرف يملك، والمعرفة قوة بحدِّ ذاتها[2]، كما أن القوانين المنظمة للمجال العام والخاص هي نفسها قد تكون تمييزية، والتمييز بحدِّ ذاته هو عنف أساسي لأنه لا يستهدف ملكية الآخر، بل يستهدف ماهية الآخر، وهو ليس اعتداءً على ما يملكه الآخر، بل نفي لجوهر الإنسان في الآخر، إنه كالعنصرية، أي التمييز على أساس العنصر، وهو نفي لحق الآخر في أن يكون له حق، كما أنه نفي للمبدأ المؤسس للحياة الاجتماعية المفترض ألا وهو: مبدأ المساواة[3].

إن دراسة المكان في الرواية النسوية ستمتحن هذه المقولات عن الخاص والعام حيث من الضروري أن تربط مثل هذه المقولات بالتمثيل النصي لها، وهذا ما سيسعى إليه بالتعويل على الجانب التطبيقي في الروايات قيد الدراسة، حيث سيكون الارتباط بالعام أو الخاص هو الإطار الذي سيتم من خلاله التناول النقدي بالاستناد إلى مقولاته في الروايات وسنبدأ بتفحص مقولاته حول المكان المغلق.

٣-٢ الأمكنة المغلقة

٣-٢-١ البيت:

يقول باشلار عن البيت وهو المكان الخاص المغلق: "البيت ركننا في العالم، وهو كوننا الحقيقي الأول"[4] وهذا يعني أن المنزل أيضاً ليس مجال المرأة فحسب، بل إنه

---

(١) تنظر: فاطمة المرنيسي، العابرة المكسورة الجناح، شهرزاد ترحل إلى الغرب، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، نشر الفنك، ط١، ٢٠٠٢: ٣٤.

(٢) تنظر: شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي: ١٠٠.

(٣) تنظر: رجاء بن سلامة، التمييز وعنف التمييز ضد المرأة، الرأي، ع١٢١٥٨، ٢/١/٢٠٠٤: ٩.

(٤) باشلار، جماليات المكان: ٤٢..

مجال العائلة التي تشكل وحدة اجتماعية اقتصادية ذات صلات بوحدات اجتماعية أخرى ومؤسسات أخرى كمؤسسة التعليم والصحة، ويبدو مكاناً حميمياً يُمْحى التمايز فيه بين العام والخاص، ولكن محو هذا التمايز فيه مشروط بالمرأة طالما هي لا تتخطى حدود اللياقة العامة، ولا تحدث توتراً ضمن المنزل، فإنها تمنح فرصة تسير أمورها(١) وقد تم ترسيخه بوصفه مملكة المرأة وباعتبارها مربية الأبناء وحاضنة الأجيال، فقد جرى العرف على اعتبار المنزل "مجال الخاص" بوصفه مكان المرأة، وكل ما عداه فهو ملك للرجل، وهذا يعني أن المجال الخاص هو عالم الخصوصية، عالم الخضوع واللامساواة والانفعالات والحب والتميز، في حين أن المجال العام هو عالم الكينونة والاستقلالية والمساواة والعقل والعقلانية والحياد(٢) تقول زهرة بطلة "حكاية زهرة" تصف موقف خوف انفعالي وقفته هي وأمها خلف باب البيت: "وقفنا خلف الباب نرتجف، وسمعت دقات قلبي تختلط بنبض يدها المطبقة على فمي، كانت رائحة يدها صابوناً وبصلاً، وددت لو تضع يدها على فمي إلى الأبد، كانت يدها بيضاء سمينة ودافئة، كنا في ظلام الغرفة مختبئين! وراء الباب المشقوق"(٣) فالموقف لزهرة وأمها خلف الباب المشقوق، ورائحة البصل والصابون في يد الأم المطبقة على فم الطفلة خوف أن تتفوه بأي شيء يزيد من حدة احتدام الأزمة، وهو ذي خصوصية نسوية، حيث أن الأم وابنتها في موقف دفاعي عن النفس أمام جبروت القوة المؤدبة والتي تناط بها السلطة في البيت، والسلطة هي من مكونات المجال العام وتناط برب الأسرة ثم من يليه من الذكور كالابن الأكبر في تراتب أبوي لضبط سلوك إناث العائلة تحديداً كونه المهدد بالفوضى الاجتماعية، يبدأ المشهد المنزلي الخاص بالاتضاح حيث أن لطم الأم وجهها وشد شعرها وعويلها وهرولتها إلى المطبخ لم يجد نفعاً، والابنة الأنثى الأدنى في التراتب بعد الأم ما زالت مسمّرة في الغرفة وكأنها ناطور التين الخشبي كما تقول، ولا يصدر عنها سوى شهقة بكاء بين حين وآخر،

---

(١) تنظر: فاطمة أوصديق، الشروط اللازمة لتولي النساء مسؤولية البحوث المتعلقة بالمرأة: ٢٣..

(٢) تنظر: شيرين أبو النجا، طرح نسوي لمفهوم البيت في حكاية زهرة وصاحب البيت، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، ع١٩، ١٩٩٩: ١٧١.

(٣) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٧.

تحاول الأم الانتحار كي تنهي هذا الموقف الأزمة "وهي تولول: خليني، بدي مـوت، ولا أعرف كيف وصلت إلى المطبخ وشممت رائحة الكاز، ورأيتها تستند إلى النمليـة تنتفض من بين يديه: تميل بيديها، تحاول فككة أصابعه عنها، وتولول " خليني بـدي موت"(١).

وهنا فإن الزوج بصفته السلطة الراعية للأسرة والمؤدبة لأفرادها يمارس عنفاً ضد زوجته وابنته، وهذا العنف عنف بنيوي قار يجعل من الزوج خصماً وقاضياً في نفس الوقت في غياب تام لأي قانون باعتباره سلطة لا شخـصية فـوق الجميـع، إن غياب السلطة التي تحد من السلطة في موقف كمثل هذا الموقف هو أسـاس التمييـز الممارس ضد المرأة، فهو الأوحد المخلص وهو صاحب الحق في التأديب(٢).

يتصاعد موقف العنف الجسدي الممارس في هذا البيت، وهو المجال الخـاص للمرأة ولابنتها التي تعود لسماع ولولة أمها من جديد، تقول زهرة: "انفجرت راكـضة باكية خائفة صارخة إلى المطبخ، ورأيتها مرمية على الأرض وأبي ببذلتـه الكاكيـة وجسده الممتلئ، وفي يده حزامه الجلدي ينهال عليها وأمامها القرآن الكـريم ويقـول لها: إحلفي ... إحلفي لشوف، وهي تخبط وجهها على بلاط أرض المطبخ، وهـو لا يزال كأنه تحت تأثير مخدر لا يقوى إلا على قول الكلمة الوحيدة إحلفي ... وأحيانـاً يتبعها لشوف ... وما أن رأيت الدماء تغطي وجهها حتى أخذت أشد شعري وأضرب صدري تماماً كما كانت تفعل"(٣).

إن مثل هذا المشهد التعنيفي بين المرأة وزوجها داخل المكان المغلق، وتلـبّس هذا المشهد بالابنة التي أخذت تشد شعرها وتدق صدرها كما تفعل الأم في إشارة إلى استمرارية الأدوار، وتوارث ذات المواقع يؤشر على أن ممـا يحـول دون تطبيـق الحوار الهادئ وحل المشاكل الأسرية في البيت بطريقة ديمقراطية إنسانية هو التباس وظيفة الأب بوظيفة صاحب الـسلطة الفاصـل والمخلـص بـين المجـالين العـام

---

(١) نفسه: ١٧.

(٢) رجاء بن سلامة، التمييز وعنف التمييز ضد المرأة: ٩.

(٣) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٨.

والخاص[1]، وليظل صاحب السلطة هنا مهما تغيرت مواقعه وأدواره في المنزل الذي هو المكان الرئيسي لتقسيم الأدوار بين الجنسين، ولترويض نساء العائلة وضبط خطاهن المجتمعية، وهنا؟ وهنا فإن المنزل يتجاوز حدوده الهندسية لينهض على أساس الأنشطة الفردية والجماعية التي يقوم بها الأفراد، مما يحول المنزل إلى مفهوم جنسوي[2].

ومن أجل هذه الأنشطة المقسمة في المنزل فإن ماجد حين رغب بالزواج من زهرة كان مدفوعاً بإيمانه بضرورة الزواج، وتأسيس عائلة حتى يصبح له بيت كبقية البشر، بل ليصبح كبقية البشر عن "حق وحقيق"، وأن يبعد عنه الخجل والشعور بالنقص، من أجل ذلك فهو وعندما رأى زهرة بصورتها النفسية المرتبكة قال عنها: هذه لا تدير شؤوني ولا تسهر على راحتي، ولا يظهر أنها تستطيع تربية الأطفال وهي على هذه الطباع[3].

ومما يدل على أن البيت هو المكان الذي تقسم منه وفيه الأدوار بين الجنسين التمييز الذي كان يمارس من قبل العائلة بين الذكر والأنثى في المجال الخاص المتعلق بالبيت والطعام، وفي المجال العام المتعلق بالخروج في أي وقت والعودة كذلك، بما في ذلك غفران أخطاء الولد والتغطية عليها وامتصاصها بما لا يعود عليه بأذى، تصف لنا زهرة مشهد حرمانها من قطع الدجاج التي تقدم لأخيها أحمد، حتى أنها لم تميز إن كانت قطع دجاج أم حصوص ثوم تقول زهرة: "حول طاولة الطعام في المطبخ، أحمد وأنا، ألمح الملوخية وفوقها بعض قطع الدجاج، هل هذه حصوص ثوم أم قطع دجاج؟ إنها دجاج لا أستطيع أن أمد يدي فأنا تناولت العشاء قبل قليل، ملوخية أيضاً لكن بلا دجاج، المأساة تتكرر إنها لا تطعمني الدجاج ولا اللحمة، إنها تخبئها دائماً لأحمد وأحياناً لوالدي"[4].

---

(١) رجاء بن سلامة، التمييز وعنف التمييز ضد المرأة: ٩.

(٢) تنظر: شيرين أبو النجا، طرح نسوي لمفهوم البيت في حكاية زهرة وصاحب البيت: ١٧٢.

(٣) تنظر: حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٠٦.

(٤) نفسه: ١٤.

إن التمييز في التربية والاعتناء بالذكور بوصفها من بنى العائلة الأبوية في البيت، لا يقتصر على التمييز في الاهتمام والاعتناء بالذكور في مكان الرعاية، بل إن حياة الإناث قد تقتصر على رعاية ولد واحد، فها هي هاجر صفوت بطلة رواية وصف البلبل تعتبر نفسها امرأة خواء إلا من الاهتمام بالولد الوحيد صالح تقول: "المرأة الخواء التي هي أنا، عندما تلقي برأسها على الوسادة لا تفكر في أي هم في حياتها ما عدا صالحاً، وهي تشعر دوماً بأن وجودها بلا معنى فهي ميتة منذ زمن بعيد، إن وجودها واستمرارها في الحياة يتمحور حول مسائل من نوع: هل أكل صالحاً! جيداً، وكما يجب، هل نام الليلة مستريحاً، ثمانية وعشرون عاماً ولا كائن في حياتي غير صالح، ولا رجل في قلبي أو عقلي غير صالح"[(١)].

والبيت هو الذي يمد ساكنيه بأعراف مسيرهم الاجتماعي في الحياة المجتمعية، هو المكان الذي تنطلق منه تربية الحفاظ على التقاليد واحترامها وإعادة إنتاجها، وهو تركيز مكثف للسمات الاجتماعية التي تحدد طبيعة العلائق بين البيت وساكنيه[(٢)]، وخاصة أن هذه السمات الاجتماعية تسهر عليها الأم، وتحافظ عليها وتحرسها وتعيد إنتاجها لتعيد الابنة إنتاج ذات القيم متى أصبحت ربة أسرة، أو ربة بيت، ها هي ياسمينة بطلة رواية "بيروت ٧٥" لغادة السمان، وبعد أن غلقت النوافذ كلها في بيت الرجل الدمشقي، وأسدلت الستائر كلها وأطفأت الأنوار وأقفلت الأبواب، ومع ذلك ظلت الأصوات المبهمة تنزف من الظلمة وترقص على الجدران محذرة من الإثم الذي سيقع، تقول: "كانت صيحاتهم وصيحات أمي تخرج من جسدي نفسه، كأني مسكونة بهم، كلماتهم عقارب تغطي جسدي وتلسعه، وصاياهم كائنات أسطورية كديدان المقابر، تركض فوقي في الظلام وتطفئ شهواتي، وحين لمسني، انطلقت الأصوات كلها صارخة دفعة واحدة، كجوقة رعب.. ولعله سمعها فقد عجز عن امتلاكي، وانطلقت هاربة من بيته، لم أره بعدها، ولم أكررها"[(٣)].

---

(١) سلوى بكر، وصف البلبل: ١٧.

(٢) ينظر: ياسين النصير، إشكالية المكان الأدبي في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦: ٥٣.

(٣) غادة السمان، بيروت ٧٥: ١٣.

إن ارتباط البيت بالمجال الخاص بالمرأة هو الذي يؤدي إلى نشوء خطاب مستتر للتحايل على الخطاب المسيطر، حيث أن العلاقة القائمة بين تركيب القوى العائلية قد يؤدي إلى حدوث نمط محدد من المرض الجماعي بين النساء، ومن خلال العلاقة القائمة بين الأدوار الجنسية بهدف التقليل من حدة الأزمات، فمع بروز ظروف قاسية فإن الدور المرضي يمنح حلاً مؤقتاً، ويتعلق الدور المرضي بطقس السحر والكتابة والزار كأمثلة(١)، حيث يتم التحايل على السلطة المطلقة للخطاب المعلن المسيطر بأشكال متعددة من المقاومة، وهي أشكال غير مسيسة من خطاب يمارسه الخاضعون، حيث أن ممارسة السلطة هي التي تخلق الخطاب المستتر الخاضع بشكل شكلي ومزدوج، من باب الافتقار إلى أي خيار آخر، وذلك للتخفيف من الضغوط وتعويض الحقوق المسلوبة بشكل آخر، وأشهر فنون نسج الخطاب النسائي المستتر هي: تلبس الجن في جسد المرأة، الشعوذة، القيل والقال، التذمر، الأمثال والحكايات والأغاني الشعبية، وأخيراً الملبس حيث تصبح هذه الممارسات جزءاً من أشكال المقاومة اليومية بالحيلة والخطاب المستتر(٢).

ومما يدل على ارتباط المنزل بالمرأة وبمجالها الخاص، أن الفتيات لا يسمح لهن باللعب خارج المنزل بعد بلوغ سن معينة، فها هي وسمية تكبر قبل أوانها في رواية ليلى العثمان "وسمية تخرج من البحر"، وتختفي خلف جدران البيت، ويحرم على عبد الله صديق لعبها وطفولتها الدخول وهو الذي كان يسرح ويمرح حاملاً بقشة أمه، ويرغي لها الصابون، ويطعم الببغاوات ويملأ طاسة التراب: "أنا رفيق طفولة وسمية، حرّموا علي الدخول، صار مكاني على عتبة الباب، وأخشى رغم كل ذلك أن أمد يدي وأطرق الباب، كبرونا لأنهم يريدون أن ننفصل، هكذا التقاليد والأصول"(٣).

وترتبط تفاصيل البيت وأبوابه ومداخله المفترض أنها حميمية وتحتفظ بمميزات خاصة حين تبدع الذاكرة السردية المكان وتخلقه من جديد وتحرره بواسطة الخيال من

---

(١) تنظر: فاطمة أوصديق، الشروط اللازمة لتولي النساء مسؤولية البحوث المتعلقة بالمرأة: ٣٧.

(٢) شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي: ٤٦.

(٣) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ٢٩ – ٣١.

ارتباطاته المادية ببعدي المكان والزمان المحددين[١] بالكثير من الايحاءات والدلالات التي تخرجه عن تموضعه المادي العياني إلى أفق الأدبية، كما وتخرجه عن طبيعته غير العاقلة المحايدة بالضرورة إلى وضعية جديدة لا يكون فيها المكان محايداً، بل قد يكون مكاناً معادياً أو مكاناً حميمياً حيث يغدو البيت مثلاً هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية كما هو الحال في سياقات مشابهة[٢]، يقول عبد الله واصفاً بيت وسمية وواصفاً مشاعره تجاه تفاصيله التي تصبح معادية في لحظة، رغم أنها تشف عن ذكريات جميلة: "كالمصعوق واقف أتأمل أتحسس خشب الباب ومساميره، بل أن ترتفع كفي لتمسك بالرمانة الصغيرة الحديدية المدلاة، ... أطرق ... وسمية التي كانت طفلة تلهو معي، وأعبث في حوش دارهم، وحظيرة دجاجهم، وأتقافز معها على التراب، وتختفي خلف الأبواب الهندية، وسمية صبية رائعة، أمامي بلا عباءة ولا بوشية ولا تقاليد ولا أصول ولا وجه فهد (شقيقها) الغليظ"[٣].

يصبح المنزل شرنقة منعزلة مستقلة داخل حدوده الهندسية، مرتبطاً بسلسلة مفهومات تشكل هوية المرأة، مثل رعاية أفراد الأسرة، الحفاظ على الشرف، والعمل غير المدفوع الأجر وطاعة الزوج، وفوق ذلك كله، الإنكار المطلق لتفرد الذات الأنثوية[٤]، وهذه دعامات المجال الخاص بالمرأة حيث أن القرارات المجتمعية المصيرية تتم في المجال العام وليس في المجال الخاص.

لقد أشار باشلار إلى معاداة المكان أو المكان المعادي وهو ليس بطبيعته معادياً وإنما يصبح كذلك حين يكون مكاناً للكراهية والصراع، وتأتي دراسة مثل هذه الأمكنة

---

(١) تنظر: أسماء عبد القادر شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا، رسالة ماجستير مخطوطة، الجامعة الأردنية، نيسان، ٢٠٠٠: ٢٤.

(٢) ينظر: محمد الشوابكة، دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، ع٩، م٢، ٩٩١: ١٦.

(٣) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ٤٤.

(٤) تنظر: شيرين أبو النجا، طرح نسوي لمفهوم البيت في حكاية زهرة وصاحب البيت: ١٧٤.

في سياق الموضوعات الملتهبة انفعالياً بالصور الكابوسية[١] حين يتغول الواقع ويتجوف، ويصبح الإنسان في صراع أمام هذا الواقع مسبغاً على المكان حالة نفسية قد تعني بالإضافة إلى التشكل المادي والطبيعي القدرة على التجدد والانبعاث ويقظة الكائن في مواجهة عملية انحطاط القيم، وحيث يصبح الاحتماء بطيف المرأة (وسمية صبية رائعة .. أمامي بلا عباءة ولا بوشية ولا تقاليد ولا أصول ولا وجه فهد الغليظ) في ظل الأمكنة المعادية رمزاً للقوة المخلصة التي تبرز قوة النمط البدئي عبر ثنائية الأم – الأرض[٢] حيث الرحم الأمومي الذي يوفر السكينة والأمان.

ولما كانت توظيفات المكان في النصوص الروائية توظيفات متنوعة وغنية وثرية فلا يعمم مفهوم البيت وارتباطه بالمجال الخاص للمرأة على كل أواليات توظيفه، فقد يصبح هذا البيت في حالة من الحالات المتعددة، طقساً رمزياً، وخاصة إذا ارتبط بذاكرة الحنين، ها هي زينة بطلة الميراث لسحر خليفة وعندما تعود من أمريكا إلى وطنها الأم، وتدعى وقت الديوان أو الاستقبال وهو الوقت المخصص لتبادل الزيارات في بعض مدن بلاد الشام ومن ضمنها مدن فلسطين لزيارة بيت عمها، تعجب بالبيت الجميل الحميم، تقول: "ولفت نظري البناء الجميل، وساحة الدار وبركة ونافورة، ورأس غزال وسجّاد له رغوة "[٣]، فزينة هنا في زيارة العودة، وزيارة العودة محملة بجملة من الممارسات والأعمال التي يقوم بها الإنسان لإعادة اكتشاف الأماكن والأشياء واستثارة الحواس[٤]، فالبناء الجميل الحميم ونافورة الدار وحتى رأس الغزال المفترض أنه يعلق على الأبواب، كلها تستثير مكامن الحنين إلى هذا البيت ككون أول، وركن دافئ حميم أمومي، يصبح البيت عندها ظاهرة ذاتية تشكل المكان الروائي كونه جزءاً من بنية ثقافية تقوم التجارب الفردية بالإحالة عليها

(١) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان:.

(٢) نفسه: ٥٩.

(٣) سحر خليفة، الميراث: ٧٩.

(٤) ينظر: أفران بن زئيف، النكهة والرائحة في طقوس العودة الفلسطينية، الكرمل، ع٧٦، ٧٧، صيف وخريف ٢٠٠٣: ١٠٧.

وخاصة في تجربة ذاتية يحتفى فيها بالمكان بوصفه رمزاً للحميمية والألفة[١] ويولي العائدون أيضاً اهتماماً خاصاً بالثمار والنباتات التي تنبت في المكان، حيث تقوم هذه النباتات بدور المحفز للذاكرة ووعائها ومقداح للذكريات الأوتوبيوغرافية، إذ أن النباتات وسيلة من وسائل البناء المشتركة للماضي، تقول زينة مستكملة وصف البيت الحميم الدافئ، "هذا ناهيك عن الياسمين، وشجر الليمون والمدّادة، وكله، كله محوط بسور عتيق له فتحات وحجارة وأعمدة بيضاء مسوّدة من أثر التاريخ والعراقة"[٢]، فبناء ذاكرة الماضي المشتركة يضاف إليها بناء ذاكرة الراهن من خلال كل تلك المتعلقات البيتية، يضاف إليها الحديث عن النباتات والأشجار وبهذا يستكمل الفلسطينيون بين أنفسهم صورة فلسطين، ذلك أن الذاكرة الفلسطينية على قدر كبير من التسيس بسب الصراع الفلسطيني الإسرائيلي المستمر، وطموحات الفلسطينيين في العودة إلى أرضهم، مما يدل على أنّه تحت المشهد الإسرائيلي المقام يرقد مشهد فلسطيني[٣].

وفي مشهد مكاني جديد تصف فيه زينة بيت والدها العائدة إليه "التراس الجميل الأنيق، الذي أعيد بناؤه وترميمه وامتلأ بأحواض الياسمين وبالقناديل، كان أبي قد خطط لذلك قبل وفاته، أن يرى القدس من ذلك التراس، ويكشفها من جميع الوجوه"[٤] فمثل هذا الوصف المكاني بالنباتات وأشجار الزينة علاوة على تحفيزه الإحيائي للذاكرة يعني جملة دوال على الأحياء المدينية والمناطق الجبلية، فالبيت وأشجار زينته وطريقة بنائه تشير إلى المنبت الاجتماعي والحياة المدينية أو الريفية.

وقد شكل الطعام والروائح والسياق الطبخي بعامة دوراً مهماً في ارتباطه بالبيت، وفي مساهمته بقولبة هوية مشتركة ذات كينونة مجردة، حيث أنَّ الأطباق التقليدية ترتبط بالمكان وذكرياته وتصبح من رموز الوطن، فثمة خيارات منقولة اجتماعياً عبر المطابخ الأثنية تشكل رمزية قومية للطعام قادرة على صنع الحدود

---

(١) ينظر: رتشارد فان ليوفن، المدينة النمطية: ٩٤.

(٢) سحر خليفة، الميراث: ٧٩.

(٣) ينظر: أفران بن زئيف، النكهة والرائحة في طقوس العودة الفلسطينية: ١٠٨.

(٤) سحر خليفة، الميراث: ١٣٨.

الاجتماعية التي توظف الذاكرة الحسية للناس، فثمة صلات بين الحواس والجسد، إذ يقول بول كونيرتون: الماضي يرسب أو يتكون في الجسد، أو ما قاله دافيد سوتون في كتابه عن الذاكرة والطعام، إذا كنّا نأكل فنحن ما أكلنا، في إشارة إلى دور الطعام والروائح في استكشاف الوعي والحس الساحق، فالثمار التي تؤكل تروي قصة المكان الذي جاءت منه(١)، وفي الميراث مدونة كبيرة لأسماء المأكولات والمشروبات المرتبطة بالعودة إلى البيت في الوطن كالمسخن والمنسف والتمرية وقرص الثوم، وصدر الكنافة، والزيت والزعتر، والزيتون وتطلي نهلة والشاي بالمليسة(٢).

ومن ملحقات البيت ذات الارتباط الخاص بالبيت وساكنيه الحمام، وهو مكان غير معادٍ كغيره في نصوص العودة لفلسطين، فها هو حمام بيت العودة محلّى بطاولة رخام وعليها قناني العطور وصابون صغير كقطع الحلقوم وسلة بشاكير أنيقة صغيرة(٣).

ورغم حميمية هذا البيت بملحقاته، فإنه مجال خاص للمرأة، وهو فضاء الداخل بالنسبة لها، لا تحكي فيه النساء إلا عند الضرورة، وينظرن فيه إلى الزوج بعبادة ويقلن: آمين لكل عبارة، وحاضر على رأسي، وكثر خيرك، تجلس الواحدة تحت الجوزة تقمع باميا وفاصوليا وتلف الورق وتحشو الثلاجة بالخيرات، وإذا ما هلّ الزوج بادرته المرأة: ما شاء الله، أهلاً، أهلاً تشرب قهوة وإلا شاي بالمليسة؟ تفضل هناك تحت الجوزة، القعدة هناك تسوى الدنيا(٤).

ويرتبط الحمام بخصوصية نسوية أيضاً، فهو مكان للهرب والاختلاء بالنفس وتلافي الأزمات بالنسبة لزهرة في رواية حكاية زهرة "وجدت نفسي كأني مرة ثانية في الحمام الضيق المقفل علي، وفي حمام بيتنا في بيروت، عدت إلى الأمان النفسي والطمأنينة"(٥) وهو مكان لاكتشاف الجسد ورؤيته عارياً بعيداً عن أية رقابة إلا رقابة

---

(١) ينظر: أفران بن زئيف، النكهة والرائحة في طقوس العودة الفلسطينية: ١٠٨.

(٢) سحر خليفة، الميراث: ١١٩؛ ٤٨.

(٣) نفسه: ١٥١.

(٤) ينظر: نفسه: ٤٧؛ ٤٨..

(٥) حنان، الشيخ، حكاية زهرة: ٣٠.

الذات[١]، ليظل مكاناً خاصاً أيضاً من ملحقات البيت الذي يعني فضاء الداخل، فضاء الخاص بالنسبة للمرأة في الروايات قيد الدراسة، وحيث لم تكشف الروايات عن التصاق حميم بين البيوت والشخصيات الأخرى كما هو الحال بالنسبة للمرأة والتي هي ذات بطولة فردية في معظم الروايات.

٣-٢-٢ المقهى

تبرز المقهى في الرواية مكاناً مفتوحاً من حيث ارتباطه بالمجال العام وهو فضاء الخارج، ومن حيث أنّ بطلات الروايات حين يسردن من خلال فضائية المغلق الداخلي، فإنهنّ ينطلقن من المجال الخاص، من فضاء الداخل إلى مكان لصيق بالمجال العام، ويكاد يكون من وجهة نظر تاريخية حكراً أو فضاء خاصاً بالرجال، ذلك أن إرساء الفردية ودخول المجال العام وخلخلة بنية المنزل كوسيلة تعتمد على الإقصاء والإبعاد بإقامة مساحات من الصمت والإضمار، ومساحات من المسموح والممنوع[٢]، هو أحد تجليات المقهى في الرواية النسوية كمكان مرتاد في النور، يساهم بإزاحة الوضع القائم فيها يتعلق بتقسيم الأمكنة بين الخاص والعام، ذلك أن ارتياد المرأة لهذه الأماكن يعني أن المكان العام لم يعد حكراً على الذكور، وهو انتزاع اعتراف بأنّ هذا المكان العام ليس مكاناً ذكورياً قد تدخله المرأة بمواضعات المحاصرة الرمزية لها، وهي بهذا تزعزغ هندسة المكان الجنسوية أيضاً[٣].

وتبرز المقهى في الروايات النسوية من زاوية ارتباط المكان بالفكرة الكامنة في القصة أو المغزى الذي يقبع خلفها، وكما تشير بعض الدراسات في سياقات مشابهة فإن العبرة أو الحكمة من الحكاية تنشأ عن ضرورة ارتباط القصة بشكل من الأشكال بمكانها، حين يكون هذا المكان وعاءً للحدث أو وعاءً وإطاراً للحدث والشخصيات معاً، وتبدو أهمية المكان في تمثله هذا الإطار الذي سيطلع بالفكرة

---

(١) غادة السمان، بيروت ٧٥: ٣٠؛ سلوى بكر، وصف البلبل: ٢٧.

(٢) شيرين أبو النجا، طرح نسوي لمفهوم البيت في حكاية زهرة وصاحب البيت: ١٧٣

(٣) فاطمة المرنيسي، نساء على أجنحة الحلم، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، نشر الفنك، ط١، ١٩٩٨: ٢٥٣.

الجوهرية أو الحدث[١]، حيث ارتبطت المقهى في رواية حميدة نعنع "من يجرؤ على الشوق" بمغزى وهدف الرواية، وشكلت مكاناً بديلاً للأوطان من محيطها إلى خليجها، وصارت مكاناً يومياً يُرتاد من قبل أبطال الرواية ويشكل حاضنة لهم ولأحلامهم، ومصدراً من مصادر إحساسهم بالأمان المؤقت في المنافي، تقول نادية ومنذ ابتداء الصفحات الأولى للرواية: " أول سيارة أجرة تقودنا إلى مقهى "كلوزري دوليلي"، حيث كان ينتظرنا عبد الرحمن وفاضل عندما اقتربنا من الطاولة التي كان يشغلانها لمحنا ظلال بؤس لا نهاية لعصره عل وجهيهما، وقبل أن ننطق بحرف سمعت صرخة فاضل وسط ثمالته، يا الهي جاء دورنا، سيكون مصيرنا جميعاً مثله، تلك الليلة ... شربنا حتى اختلطت علينا الألوان والكلمات ووجوه الزبائن وصرخات مارلين صاحبة البار، لم أعد أذكر تلك الليلة إلا صراخنا المكتوم وكؤوسنا الفارغة"[٢]، هنا يصبح المكان ملاذاً للهروب، ومكاناً لمواجهة المصائر، رغم أنه من المفترض أن يكون مكاناً للسلو والسلوى، صار مكاناً للهروب، وهذا التوظيف أسماه النقاد بتوظيف الموقف المتناقض من أماكن بعينها[٣]، من مكان لإزجاء الوقت والتسلية والترفيه إلى مكان للهروب ولتوحيد المصائر، ليكون البديل هو الشرب حتى الثمالة للنسيان، وإلى الدرجة التي تشتبه فيها الأشياء والألوان إلى أن تقدم بجلوس المقهى الليل "واطفئت أنوار المقهى، كنسنا عمال النظافة إلى الرصيف مع الزجاجات الفارغة ورائحة التبغ العتيق، وصرخات باعة الصحف في الفجر"[٤] تصبح المقهى رمزاً لتنازع مكاني بين البيت الهاجع في الذاكرة رمزاً للدفء والحنان والألفة وبين مكان الغربة الذي سيصبح بمثابة البيت والمأوى والملاذ، لتكون علة المكان في فقدانه بشكل قسري[٥]، تقول نادية عن اعتياد مكان الغربة القسري نقيض مكان الدفء والحميمية "لكنني وجدت نفسي في المساء أتجه إلى المقهى فأهتدي إليه كما يهتدي

---

(١) ابراهيم السعافين، تحولات السرد: ١٦٥.

(٢) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ٥.

(٣) ينظر: ابراهيم السعافين، تحولات السرد: ١٦٦.

(٤) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ٦.

(٥) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان: ١٧٥.

السكّير إلى زجاجته، وجدتهم قد سبقوني، وانتحوا ذلك الركن المظلل بالعتمة والخيبة، يرددون أسطورة العودة واللاعودة"[١]، وفي موضع آخر من الرواية تقول: "تعرف بالضبط كيف جمعنا هذا المقهى، كيف تعودنا الطريق إليه، في الأيام الأولى للقائنا قررنا أن نشكل حزباً سياسياً عربياً في هذا المنفى، بعد مرور أيام أخرى على اللقاء قررنا أن نترك فكرة تأليف الحزب إلى تشكيل لجنة دفاع عن حقوق الإنسان في الوطن، بعد مرور أيام أخرى على اللقاء قررنا أن نأتي كل يوم لنناقش أحداث العالم فقط"[٢]، هنا تنغلق المقهى على روادها وعلى مشروعاتهم في مناقلة دلالية بين انغلاق أفكارهم ومشروعاتهم أمام التنفيذ، وانغلاق المقهى مكاناً عليهم وعلى أفكارهم، المكان الحميم والحلم بعيد وليس في متناول اليد، والوجود في هذا المكان وجود قسري فرضته الظروف الأمنية المحيطة بهؤلاء المجموعة من قدامى المناضلين الذين تقطعت بهم السبل، ولم يحاولوا أن يبنوا جسور لقاء وتقارب من أي نوع من أناس فعاليات المجتمع الذين هم فيه، ليكون الشعور البديل هو شعور النفور والجفوة والإحساس بغرابة الأمكنة وجفوتها، بل أحياناً الشعور المسيطر بأنها أمكنة معادية تسطع فيها الذاكرة وسيلة من وسائل استرجاع الأمكنة في ظل تغول وتجوف الواقع، لتسطع الذاكرة بالأمكنة التي تشكل مرجعية مستعادة مثقلة بالحنين، يصبح البحث عن المكان الضائع أو أي ارتباط به بمثابة استعادة للذات والهوية ولمعنى الانتماء[٣] الذي يلح على الإنسان في حالة اغترابه القسري عن مكانه الرحيم الحميم، ويدفع باتجاه جلد الذات وتدميرها "رفع فاضل يده في الهواء ملوحاً لنادل المقهى، أيها المواطن، زجاجة ويسكي احتفالاً بعودة محمد، أيها المواطن، قال لهم، أما زلتم هنا، في صحتكم أيها الرفاق الجبناء، في صحة تشردكم، ورفعنا كؤوسنا بحركة آلية ورددنا جملته: في صحتنا أيها الرفيق، وظل محمد يحكي لنا قصة إعدامه بتلذذ غريب"[٤] فالمكان في هذا المقطع السردي ومن خلال كونه مقهى يقدم المشروبات المُذْهبة للوعي، ويسمح

(١) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ١٤.

(٢) نفسه: ١٤.

(٣) تنظر: سوزان أندرفيتزا، الحنين إلى الوطن والمنفى، الآداب، ع٩، ١٠، السنة ٤٥، ١٩٩٧: ٨٠.

(٤) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ١٠.

بهامش من التصرفات غير المراقبة اجتماعياً لم يكن محايداً أو عارياً من أية دلالـــة، لقد ساهم بإمكاناته من حيث هو مكان في خلق المعنى[1]، معنى التشرد وجلد الــذات وتدميرها والتلذذ بالآلام، وتبرز المقهى كمكان لتشكل الأفكار والمشاعر والحــدوس، حيث تنشأ بينه وبين الإنسان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخــر[2] "أمــا فاضل فكان إذا غاب محمد يظل الوحيد القادر على تفسير غيابه، ننتظره في زاويــة المقهى، طويلاً ننتظر، كنا ننتظره في زاوية المقهى بينما هو ينتقل بسرية مطلقة بــين تجمعات العمال المهاجرين، يذكرني الأخضر هامساً، مضى على هجرته خمس عشرة سنة وها هو يحلم بتشكيل جيش من المتمردين، ونواة مؤمنة من رفاقه المنتشرين فــي المنافي ليعود بهم إلى الأرض"[3].

فالمقهى هنا مكان لتشكل أفكار وحدوس وآمال من يرتادونه في كل ليلة، كمــا أن وجودهم اليومي في هذا المكان قد أوجد علاقة حميمية تحتمــل النقــاش وتبــادل الأفكار واعتياد الأشياء، فقد اعتاد نادل المقهى وصاحبته مدام مارلين على حــضور نادية وأصدقائها اليومي، وعلى قضاء معظم أمسياتهم في النقاش والجدل بلغة غريبة، وهم يشيرون إلى أن نادية تحتل المائدة التي كان يحتلها شاعر الحرية؟ الفرنسي بول ايلوار من قبل، وأصبح وجهها ووجوه أصدقائها مألوفاً لدى كل العاملين في المقهــى، كما أنها وأصدقاءها باتوا يعلمون تاريخ المقهى، وأسماء الزبــائن، وســاعة القــدوم والانصراف، لقــد تحولت المقهى إلى وطن مؤقت، وها هي مدام مارلين تتحدث عن ديغول وتدعوه بالجنرال الذي حرر باريس، وحولها من عاهرة إلــى ســيدة حانــة، فالمقهى معروفة بحكاية صاحبتها[4] وهذه المواصفات الخاصة لمثل هذا المكان تشكل "فكرة المقهى التي تكمن فيها مقولة الوعاء، حيث لا يركن بــساكنيه المــؤقتين، بــل يسوح بهم في ربوع أمكنة أتوا منها وسوف يرحلون إليها، هــي ذي المخيلــة التــي

---

(١) ينظر: أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ١٩٩٨: ١٨.

(٢) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ٣١.

(٣) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ٥٣.

(٤) تنظر: حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ١٢٨؛ ١٣٢.

تتجمع أوصالها في ذلك الوعاء فتكسبه تشكيلة جمالية خاصة"[١] بالإضافة إلى تحولـه كما رأينا في الحديث عن مقهى كلوزري دوليلي إلى ملتقى الولادات الفكرية ومنطلقها كذلك كما هو في دراسات مشابهة[٢] وهذا يعطي المكان دوراً وبعداً ثقافياً وفكرياً.

وتختلف أشكال المقاهي من مكان لآخر، وقد أشارت الدراسات إلـى المقهـى الشعبي! الذي يتواجد في طرف ما، حيث يسحب خلفه محله شعبية متزاحمة البيـوت، متداخلة الأزقـة، عندئذ يكون المقهى نهاية مكانية لتلك السلسلة المتلاحمة، وهي بهذه الوضعية تتجمع قواها الذاتية لتوفر لوناً من الراحة[٣]، وقد برز في بعض الروايـات مثل هذه المقاهي الشعبية ذات الخدمات وذات الفائدة لقطاعات معينة، وهي أمكنة تقدم الخدمات والراحة للزبائن، وأحياناً تشكل أماكن شعبية للفرجة، ففي رواية غادة السمان "بيروت ٧٥" وصف لمشهد شعبي للتسلية والفرجة تمّ أمام مقهى "الهورس شو"، حيث كان الناس قد التفوا حول رجل يرقّص قرداً صيراً، كان القرد يبدو خائفاً من الجمـع، وخائفاً من عصا معلمه، وهو يقوم بحركات ساذجة، والجمهور الخارج من السينما لا يزال بمزاج غوغائي، عندما دوى انفجار هزّ الشارع والقرد حيث لم يبد على النـاس رعب أو ضيق، بعضهم رفع بنظره إلى السماء، وبعضهم لم يكلف نفسه عناء ذلـك، وإنما ظل منصباً باهتمامه على القرد[٤].

وفي مقطع سردي آخر يضعنا السرد أمام مقهى بحري على الشاطئ للصيادين وأصحاب المراكـب، "وسار خلف والده بصمت، لأن الدرب التي تصب إلى البحر لم تعد تتسع لأكثر من شخص واحد، وصلا إلى مكان عليه لافتة خشبية منخورة سطرت عليها بخط رديء عبارة "مقهى الليل" ولاحظ مصطفى أن المقهـى ذو أرض ترابيـة تعادل مساحة غرفة متوسطة، يضيئها مصباح زيتي "لوكس" وفي أحد أركانها سـرير صدئ تمدد فيه صاحب المقهى، ثم منضدة واحدة وبعض الكراسي العتيقـة وإبريـق

---

(١) ياسين النصير، الرواية والمكان، الموسـوعة الـصغيرة، دار الـشؤون الثقافيـة العامـة، بغـداد، ١٩٨٩م:١٩٥.

(٢) ينظر: نفسه: ٤٠.

(٣) ينظر: نفسه: ٤٠.

(٤) تنظر: غادة السمان، بيروت ٧٥: ١٧.

فخاري للشرب"[١] وهنا فإن شكل وهندسة المقهى يشير أيضاً إلى الأغراض من استخدامها، ويرتبط أيضاً بالأوقات التي يشغلها الزبائن بسبب من ظروفهم وظروف عملهم بما يحقق مقولة تنوع أدوار وأشكال المقاهي وارتباطها بالنمط المعيشي المديني أو غيره.

وتشبه الحانة المقهى في استخداماتها، وفي شكل تبعيتها للمكان العام المفتوح والمغلق ذي الخصوصية في آن، غير أن الحانة قد توفر للشخص راحة نفسية لا تشبه تلك التي يعيشها المرء في بيته، فالجالس في الحانة يستطيع أن يمتد ببصره وأن يمتد بفكره حين يتوفر على مساحات من الحرية في الجلوس والشرب ومنادمة الآخرين، فها هي سوسن بن عبد الله بطلة رواية "نخب الحياة" تطلق على الحانة اسم المقهى أحياناً، تحس أنها تدخل المقهى باحثة عن عمرها الضائع "دخلت المقهى، وكنت كمن يبحث عن عمره الضائع، وعلى حافة الضياع التقينا، كان كما رسمته روحي، وانتظرته أعماقي غصناً من نار يضيء"[٢] فالمقهى اتخذت رمزاً يشير إلى حرية الإنسان في التعرف على الآخرين دون التزام مسبق بأناس بعينهم، وهنا تتخذ سمة أنها مكان مفتوح على الآخرين، وأنها المكان الذي قد يشعر بالضياع وإضاعة الوقت وقد يعني عكس ذلك تماماً حين يوفر فرصة لقاء مصادفة تسمح بها من حيث كونها مكاناً يجمع الناس دون تحديد أو أية اشتراطات.

وتختلف الحانة عن المقهى في ترسيمها الهندسي، وفي أنواع الضيافات التي تقدمها وغالباً ما تختص بتقديم المشروبات الروحية، "لم يطل بحثي عن المكان المفضل إذ عثرت على الحانة، كانت صغيرة في الطابق الأرضي، كانت شبه مظلمة، كراسيها خشبية واطئة وعليها وسائد طرية والطاولات مستديرة، مغطاة بقماش مزركش بهتت ألوانه، لم يكن هناك ازدحام، جلست قرب الباب، طلبت كأس وسكي، لطخت قطعة الثلج على جدران الكأس، ثم ملأت فمي بالمشروب، تلمظته، ثم تركته ينساب إلى أعماقي لأتطعم المرارة التي خلفها واتساءل من أين سأدفع"[٣] وغالباً ما

---

(١) نفسه: ٢٦.

(٢) آمال مختار، نخب الحياة: ٣٤.

(٣) نفسه: ٤٠-٥٨.

تكون المضيفة في الحانة امرأة نادلة، ولتكون الحانة بطقوسها وطقوس الشرب فيها مكاناً شديد الخصوصية، يغلب على رواده الصمت والاكتفاء بالشرب، تنتشر العيون فيها، وقد تبدو عيوناً مهزومة، متعبة وهائمة، وهي كالحياة بوجوهها المتعددة[١].

مما يجدر ذكره أن المقهى أو الحانة قد بدت مكاناً روائياً مفعّلاً في الروايات التي تدور أحداثها في الغرب على وجه التحديد، في فرنسا وألمانيا، مما يدل على أنه في المشرق مكان عام خاص بالرجال أكثر مما هو خاص بالنساء، أو بالنساء والرجال إلا في بعض الحالات المخصوصة حين يتبع أحد الفنادق، وفي مثل هذه الحالة فإن المقاهي الوطنية قد تتخذ سمة الرموز الوطنية المكانية المرتبطة بذاكرة الحنين الراغبة في استعادتها استعادة طقسية فها هو خالد بن طوبال يتذكر مقاهي الوطن سائراً نحو الماضي مغمض العينين يبحث في ذاكرته عن المقاهي القديمة، تلك التي كان لكل عالم أو وجيه مجلسه الخاص فيها، حيث كانت تعد القهوة على الوجاق الحجري وتقدم بالجزوة، ويخجل النادل أن يلاحقك بطلباته، إذ كان يكفيه شرف وجودك عنده، فكان هناك " مقهى بن باميته " وكان هناك مقهى "بو عرعور" مقاهي كانت كبيرة بأسماء روادها، كيف أجدها يسأل نفسه خالد بن طوبال بطل ذاكرة الجسد وهو يرى المقاهي التي كبرت وكثرت لتسع بؤس المدينة وإذا بها متشابهة وحزينة كوجوه الناس[٢] وهنا فإن بؤس المقاهي يشير إلى بؤس الناس وحياتهم الضنكى وهذا يشير أيضاً من طرف غير بارز إلى حصار المشروعات التنويرية واندحارها وتراجعها بعد الاستقلال بدل أن تتقدم إلى الأمام وتكون مرحلة قطف ثمار النضالات والمعاناة وكأن ثمة عملية تزييف للمدينة والعودة بها وبمظاهرها المكانية إلى البدائية والتخلف، وفي هذا ارتداد يؤشر على ارتداد المشروع النهضوي برمته والذي شمل حتى المقاهي، وهذا يشير ومن حيث الإبتناء الأدبي والروائي على وجه الخصوص إلى أن الأشكال الأدبية والثقافية تستمد بعض أسسها الجمالية من التغيرات التي تحدث في الجغرافيا أو في مشهدية المكان نتيجة لشتى الظروف[٣] وهذا يشير بدوره إلى أنّ

---

(١) ينظر: ياسين النصير، الرواية والمكان: ٤٢؛ آمال مختار، نخب الحياة: ٢٧.

(٢) تنظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ٣١١.

(٣) ينظر: ادوارد سعيد، التلفيق، الذاكرة والمكان، الكرمل، ع٧٠ – ٧١، شتاء وربيع، ٢٠٠٢: ٩٢.

المكان لا يوظف في النصوص الروائية بشكل محايد، بل إنه يستمد بعض ملامحه من ملامح من يشغلونه ويؤثرون فيه ويتأثرون به ويكتبونه ويعيدون صياغته بتوظيفاته المتنوعة مما يعني توظيفات جديدة وجماليات ثرية جديدة.

٣-٢-٣ السجن

السجن مكان روائي مغلق وحين يوظف في الروايات فإنه يوظف من زاوية مخصوصة، بوصفه مكاناً معادياً يكون بذاته وهندسته التي تحجبه عن المجال العام المفتوح نقيضاً لأمكنه الألفة والشعور بالسعادة والأمان، فهو المكان الذي يقوّض تثبيتات الحماية والأمان ليحل مكانها وخزات الألم والشعور الممض وفقدان حتى أحلام اليقظة بالهناء والسكينة(١)، أنه المكان المضاد لكل الأمكنة التي يؤثر فيها الإنسان ويتأثر بها، وعندما يحل فيه السجين فأن الأمل بمغادرته بأي طريقة كانت هو الشعور الذي ما فتئ يرسم موقف السجين الذي يمر ببطء شديد حاملاً كل المشاعر المحرضة على الألم وعلى رفضه ابتداءً، وليصبح في المعاناة والشعور بفقدان الحرية أمثولة في الحياة يجري الإشارة إليها حتى لو لم يكن الإنسان سجيناً في كل مناسبة أو موقف يشعر فيها الإنسان بالإحباط وفقدان الشعور بالأمان والحماية، فها هي نادية بطلة رواية من يجرؤ على الشوق تتهالك على مقعدها الجلدي، وتتمسك به كما يتمسك السجين بجدران زنزانته رافضاً الرحيل إلى المشنقة(٢) ، والسجن مكان روائي رجالي إن جاز التعبير ذلك أنه مكان يوظف من المجال العام المفتوح من مجال اتخاذ القرارات الصعبة سياسية كانت أم غير ذلك، ومثل هذه القرارات تحتمل المنع والمصادرة مما يجعل الإنسان في مواجهته عقاباً بالسجن أو المطاردة، أو مصادرة الحرية.

ويكتسب السجن السياسي تحديداً دلالة عامة تتجاوز الحدود الثقافية والسياسية، وتتجاوز المحلية والسمات الحضارية الخاصة ليكون الدخول إليه والخروج منه هوية مخصوصة تزيل الفوارق، وتقرب الإنسان من الإنسان خاصة وأنه مكان معادٍ لا

---

(١) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان: ٤٤.

(٢) تنظر: حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ٨.

يذهب إليه بمحض الاختيار، بل يدفع الإنسان إليه دفعاً، وفي لحظات استعادته واستعادة ذكرياته فقد يكون سبباً في تآلف القلوب وتقاربها رغم الحدود الفاصلة في المكان الجغرافي بكل حمولاته السياسية والقومية، فتجربة فرانك في السجن ونضاله ضد الفاشية وهو المناضل الفرنسي التحرري الذي يناهض الاستعباد والاستعمار في أي مكان من العالم هي التي قرّبته من نادية في رواية "الوطن في العينين" وجعلتها ترى نفسها مناضلة قديمة تقاعدت، وتكتم أسرار المرحلة في صدرها فهي ما زالت تعيش في داخلها، وتحاول أن تنسى برفقة مناضل قديم نسي أو يحاول أن ينسى، لأن السجناء لا يحبون تذكر الماضي بل ويجاهدون في سبيل الخلاص من ذكرياته الممضة التي أوصلتهم إلى مآلات الإحباط واليأس[(١)] .

ويرتبط السجن كمكان معاد بمفهوم الحرية في حالة مصادرتها، وبقدر ما يشعر البيت بالراحة والأمان يشعر السجن بالخوف والضيق والكآبة، إذ يزج الشخص فيه مرغماً، ويعامل معاملة قاسية لا يعرفها إلا من عاناها، في السجن يحرم الإنسان من أبسط حقوقه، وحريته، ومن أكثر صور الحرية حضوراً مفترضاً هي حرية الحركة، فالعلاقة بين الإنسان والمكان علاقة جدلية بين المكان والحرية، فالمكان مصمّت ومغلق ومحصن وعقبات تجاوز أو قهر حواجزه لا يقدر عليها السجين[(٢)].

والسجن السياسي وهو مكان يضع فيه المستعمر أولئك الذين رفضوا الرضوخ، وأخلوا بالمعادلة المفترضة لترويض وتدجين السجين، يختلف تماماً عن السجن الذي يوضع فيه المجرمون الذين خرقوا القانون الاجتماعي، فمثل هذا السجن مكان للإصلاح في حين يكون السجن السياسي مكاناً لإرضاخ وإعادة السياسة إلى حظيرة معادلة التسلط والرضوخ[(٣)] لذلك فالسجين يتعرض في السجن السياسي إلى امتهانات وابتزازات كبيرة، ويتفنن في آلياتها لإجبار السجين على الاعتراف بالفعل وبالذنب معاً، فها هو فاضل الفلسطيني أحد أبطال "من يجرؤ على الشوق" لحميدة نعنع يتذكر

---

(١) تنظر: حميدة نعنع، الوطن في العينين: ٥.

(٢) تنظر: أسماء عبد القادر شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا: ٣٣.

(٣) ينظر: سمر روحي الفيصل، السجن السياسي في الرواية العربية، جروس برس، ط٢، لبنان، ١٩٩٤: ٣١.

الأيام التي قضاها في السجن الإسرائيلي خاضعاً لتحقيق مرهق قبل أن يطـرد مـن وطنه كالكلاب على حدِّ تعبير النص، يتذكر التعذيب الجسدي أثناء التحقيق والأسلاك الكهربائية التي تركت آثارها على صدغيه حتى بعد خروجه من السجن كعلامـات دامغة دائمة، وجثة أحد رفاقه في الممر المعتم، أمام الزنزانة، وقد حملهـا الحـراس لإرهابه حتى يضعف، ويكشف أسماء أعضاء التنظيم الذي ينتمي إليـه، ثـم الليـالي الباردة بين جدران الزنزانة وخيط الدم الذي يسيل على جـسده، بينمـا يـسمع مـن الزنزانات المجاورة أنات أشخاص آخرين، يترنح رأسه وينحني إلى الأمام كأنه منوم تنويماً مغناطيسيـاً، وصوت المحقق الآخر وهو يحدثه بعربية واضحة، بينما يضرب أخمص رشاش على كتفه بدقات منتظمة(١).

إن مثل هذا السجين ومثل هذه الامتهانات الجسدية، وهذه الضغوطات النفـسية عليه لانتزاع اعترافاته بالإكراه وكل ما يرافق ذلك من إيهامات نفسية مرعبة هي من أو آليات تطويع السجين لتقبل فلسفة القوة الآسرة له، والتي تحـاول إخـضاعه بأيـة وسيلة لانتزاع الاعترافات منه على أعضاء تنظيمه، وهي محاولة مدروسة للحصول على المعلومات بواسطة نقاط الضعف الإنسانية ووسيلة للابتزاز إلى حد الانهيار(٢).

وليست مثل هذه المشاهد المهينة في التعذيب والإكراه الجسدي والنفسي هي ما يجده السجين في محنة سجنه، فإن تجارب أخرى يخضع لها في الفترات التي تعقـب التعذيب والتحقيق، إنها تجربة الحبس الانفرادي في زنزانات فردية ذلك أنها الأسـوأ حيث يكون السجين في طوق من العزلة الجسدية والعزلة العاطفية أيضاً، ويصبح من الصعب عليه أن يختبر أفكاره ومعتقداته التي يتم اختيارها عادة من خـلال التفاعـل الخلاق، حيث توضع قيم السجين وأفكاره تحت الاختبار وتهاجم من مـصادر عـدة وبوسائل عدة(٣)، تقول نادية واصفة تجربة عبد الرحمن في السجن على حد الانتهـاك الإنساني للجسد وللأفكار والمبادئ: "وهكذا ظل في غياهب السجن، وهكذا كبرت فـي ذاكرته رطوبة الزنزانات، وفي الصباحات الكئيبة كـان يـدرك أن رفاقـاً كثيـرين

(١) تنظر: حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ٣٣.

(٢) ينظر: حسين سرمك، المشكلات النفسية لأسرى الحرب، مكتبة مديولي، ط١، القاهرة، ١٩٩٥: ١١.

(٣) نفسه: ٢٠.

يتعاطفون معه، ويتذكرون اسمه، مثل هذه الأفكار أنقذت عبد الـرحمن مـن سـكين الوحدة التي كادت أن ترتد إلى صدره فتمزق القلب النابض وتطفئ الحياة في ميـدان اللاوعي والخيالات النزقة التي تطارد السجين"(١).

ويتعرض السجين أيضاً في مكان سجنه المنفصل عن غيره من أمكنة بحيـث يشكل حالة مغلقة للكثير من الممارسات المعدة الدافعة له لمحاولة جعله يرتحل جذرياً عن انساق ومقتنيات سلوكات سابقة، ليصطنع تلك التي يفرضها عليه سجّانوه، ومنهـا وسائل الإكراه النفسي والبدني، من خلال السيطرة عليه في المكـان، ومـن خـلال إخضاعه للنظام الصارم وكذلك تجويعه وتناوب المستجويين عليه لإجهـاده وجعلـه يتقبل فكرة أنه مذنب، تتحلل أناه، ويتشكل سلوكه ويتدعم السلوك الذي يجلـب عليـه الرضا، ويستبعد من عنده السلوك الذي يجر عليه السخط، ويلين أمام تناوب الخـوف والأمل لإجباره على التصارع مع ذاته وإرادته أكثر مما يفعل المحقق الذي يضطهده فعلياً ويعذبه(٢).

ها هو محمد وهو يستعيد تلك العذابات في السجن "حيـث دم رفاقـه يغطـي جدران الزنزانات الرطبة، وحيث صرخات التعذيب الوحشي تختـرق صـدر الليـل والصمت، وحيث المخابئ السرية والموتى يمشون في أكفـانهم صـاخبين، جبـروت القهر وتلك الآيات، مقدمات السقوط التي رمانا بها الدهر بأخبارها الكاذبـة، لتقـضي على آخر حلم أو وهم لن أمـوت اليوم"(٣) تعلق نادية على خطاب محمد عما عانـاه وخضع له من إكراهات في السجن وتضييق على فكره الذي كان يـرى فيـه أمـلاً وصار وهماً بخضوعه لآليات التحويل الإكراهية بآليات القهر وجبروت القوة قائلـة: "أحسست أن محمد يعاني سكرات عذاب بالغ، ظلال حزن كربلائي تطـارده بعنـف، وعدنا جميعاً إلى الصمت وأدركت أن سجون العالم كلها فتحـت فـي وجهـي تلـك اللحظة"(٤).

---

(١) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ١٠٢.

(٢) ينظر: حسين سرمك، المشكلات النفسية لأسرى الحرب: ٢٣.

(٣) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ١٠.

(٤) نفسه: ١٥.

إن مثل هذا الشعور المحبط الذي يلتف به محمد، ويلتف به أصدقاء محمد، ومن يستمعون لذكرياته المؤلمة عن مرحلة سجنه وتعذيبه ومحاول غسل دماغه بالإكراه، ودفعه إلى تقديم التنازلات في سبيل ألا يموت غداً، هنا يوظف المكان بوصفه حاملاً معرفياً يحمل الكثير من خصائص ومميزات الأثر الواقعي الذي يقترن بأحاسيس قارة تغمر نفسيات الأبطال، وتحول المكان إلى دلالة بوصفه تحويلاً من مدرك حسي إلى مدرك نفسي[١] يظل يمد الذات المعانية بذكريات ومشاعر الألم الممض الذي يطال أمكنة أخرى غير هذا المكان المعادي الباعث على الخوف والرهبة والشعور بالعزلة.

ويساهم السجن بكونه حاملاً معرفياً في تجسيد علاقة المكان بالفكر الذي يختبره هذا المكان القاسي ويجبره على التصارع مع الذات والإرادة ومع الفكر تحت اختبارات متعددة لهذا الفكر المهاجم والمدان والمطارد، فكأنه يساعد على تجسيد هذا الفكر وجعله قيماً مثالية ذات تأثير على المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية[٢]، ها هو صوت عبد الرحمن الذي عانى السجن هو الآخر يقول لمحمد " لقد علمك السجن أن تكون أعظم، أيها الصديق"[٣]، مثل هذا الحامل المعرفي لدلالة السجن يصبح قابلاً للالتقاء بدلالته المعرفية والإنسانية بصرف النظر عن مكانه واسمه وماهيته، يصبح ارتباطه بالدلالة المجردة للتبادل السلطوي للعبة الموت المخيفة بغض النظر عن الزمان وبدلالة المكان، فها هي نادية أيضاً تتأمل الفجر الرمادي الذي يهاجمها وهي في غفلة من الزمن، تتأمل على ضوء خيوطه الأولى مقبرة بيير لاشيز وتقول: "أتأمل الجدار الحجري للمقبرة حيث في صباح باكر من زمن مضى، أعدم على هذا الجدار من ظل حياً من ثوار كومونة باريس، أشم رائحة الدم، أرى اللون الأرجواني القاتل يصبغ جدران المقبرة الفضية، لعبة الموت المخيفة منذ فجر الرفض والوحش المجنون يمتلك القدرة على العقاب في كل زمان ومكان، ووسط حي

---

(١) ينظر: عبد الحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية: ٣٢.

(٢) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية: ٧٥.

(٣) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق.

الموت والقتل والحروب الأهلية يكتب المنتصرون التاريخ، أتذكر كلمات الأخضر: "أنا أحتقر التاريخ، التاريخ لا يكتبه إلا المنتصرون"(١).

مقبرة ثوار كومونة باريس تستمد دلالاتها الراهنة من كون سكانها سجناء حرية، لا يشبه موتهم موت أي أحياء آخر، فجدار الإعدام في المقبرة ما زال يشي برائحة الدم، وبالألوان الأرجوانية لدماء الثوار رغم فضية لون جدران المقبرة، وهنا فإن دلالة السجن تتخذ شكل الدلالة الرمزية الثقافية الجامعة، بوصف أن هذا الجدار هو جدار إعدام لثوار كومونة باريس، قد صار رمزاً ثقافياً قابلاً للتوظيف وللانتقال من سياق إلى آخر محتفظاً بدلالته التاريخية القابلة للترهين، ولأن ترتبط بالمغلوب والغالب في لعبة الخضوع والقهر التاريخية، في إشارة إلى أن السجن عندما يصبح وسيلة ومن وسائل الإخضاع في السلطات يتساوى فيه السجن والسجان معاً كوسيلة من وسائل الاستبداد وقهر الإنسان وإذلاله بصرف النظر عن موقعه من المعادلة، فها هو عبد الرحمن عندما حاول الهروب من السجن، وأمسك به الحارس طالباً إليه العودة إلى السجن، لم يستطع عبد الرحمن أن يفعل شيئاً آخر غير الامتثال، ثم يمسك عبد الرحمن بالبندقية، بندقية الحارس، ويفرغها في صدره مغمض العينين حتى لا يصطدم بنظرات الرجاء التي يطلقها عليه، ثم يمشي في عتمة الفجر باتجاه الشاطئ، حيث كان ينتظرهم مركب صغير استطاع أن يقودهم بعيداً عن السجن، لتظل عينا الحارس منذ ذلك الوقت تلاحقانه، وكل ما بقي من حقيقته هو عينا الحارس القتيل(٢) .

وهنا يصبح السجن دالاً بجملة من الأفكار والرؤى والمنظورات المتعددة، حول الضحية والجلاد، إنها أطروحة السجن الأخلاقية بسجانيه وسجنائه والتي تساهم في إنتاج آليات القهر والتدميرات التي تطال السجن والسجان والسجين والتي تتطلب الكثير من العافية النفسية التي تعيد تثمين الذات وعلاقتها بالآخر ووضعها في مهادها الطبيعي.

---

(١) نفسه: ١٩.

(٢) ينظر: نفسه: ١٠٨.

ثمة ما يدل على شعور السجان مع السجين في لحظات معينة واستواء الأمر أمام الكوارث والهزات الكبيرة التي تلم بالوطن والأمة رغم الاختلاف والتعارض في وجهات النظر، فها هو السجن يتحول إلى جحيم مساء الخامس من حزيران، "بكى الحراس جميعاً، وبكى السجناء معهم، أقلعوا عن الكراهية ليوم أو يومين"(١) إلى أن انتهت الحرب، حيث وبعد أيام من انتهاء الحرب وجد السجان نفسه سجاناً، والسجين داخل الزنزانة يعزّي نفسه بالانتظار(٢) وهنا يعود السجن من جديد ليصبح رمزاً كبيراً للإحباط والاستلاب، تمتد تأثيراته لتطال ذات السجين الذي تعلق حياته في فضاء مديني قسري(٣) تعرف آثاره ويفرض حضور دلالته حتى لو لم يأخذ وصفاً هندسياً له أو حتى يأخذ اسماً، فمعظم السجون الروائية بلا أسماء أو تحديد للجغرافيا، فهو فضاء يذكّر بانحباس الحرية وبالشعور بالألم خاصة إذا كان سجناً سياسياً في أي مكان أو زمان كان، سواء أغيبت ملامحه أم حضرت.

لقد ارتبط توظيف السجن مكاناً روائياً في الروايات التي تكون فيها السياسة والفكر ثيمة أساسية من ثيم السرد، وهو يرد غالباً بكونه سجناً للرجال المناهضين والرافضين والمسيسين عامة، أكثر مما يرتبط بالمرأة وهذا يدل على أنّ الرواية النسوية ساجلت هذا المكان بامتداده ودلالته في البناء الروائي، ولم يكن مكاناً معمماً على كل الروايات إلا من خلال كونه أمثولة لاحتجاز الحريات والحجر على الأفكار والذي قد يكون البيت بالنسبة للمرأة شبيهاً به.

ثمة مسألة، إن توظيف السجن في المتخيل الروائي حمل رسالة الإدانة الشاملة لعالم القمع والإرهاب الذي يتعرض له السجين والذي قد يكون سر سقوط المناضل في العجز لأنه فقد القدرة على الاتصال بالآخرين ليكون حل مثل هذه الأزمة والخلاص من حالة المعاناة غير متوفر إلا إذا تخلص السجين من الأسباب الحقيقية التي تصنع أزمات المجتمع كله(٤) ها هي نادية تعلن حالة عجز المناضلين وتسقطها

---

(١) نفسه: ١٠٢.

(٢) ينظر: نفسه: ١٠٢.

(٣) ينظر: عبد الحميد المحادين، جدلية الزمان والمكان والإنسان في الرواية الخليجية: ١١٢.

(٤) ينظر: نزيه أبو نضال، أدب السجون، دار الحداثة، ط١، ١٩٨١: ٧٨.

على الوطن حين تقول: "رأيت الوطن في صوت الباهي وقد تحول إلى كأس عرق وصحن تبولة، وأغاني فيروز"(١).

٣-٣ الأمكنة المفتوحة

٣-٣-١ البحر

لقد شكل البحر في الرواية النسوية مكاناً فاعلاً يتبادل التأثير مع الناس باختلاف تفاعلاتهم وعلاقاتهم به، كما أن جغرافية البحر في اتساعه وانفتاحه على مديات لا نهائية وغير مرئية قد أثرت في أحداث الروايات منوّعة وجوه توظيف البحر المتعددة والثرية في المتخيل الروائي، محضرة البحر في اتساعه وغموضه وانفتاحه ورهبته بكل حمولاته الدلالية، وبكل امتداداته في الماضي والراهن، وهو ذاكرة جمعية للناس المشبعة ذاكرتهم بالبحر، حين يكون البحر امتداداً لوجود الإنسان ومخزناً لرزقه، وموطناً لألمه حين يكون مقبرة الهالكين من البحارة، فهو حلم وذاكرة ورمز ومخيلة للطفولة التائهة تحت قواقع البحر(٢) وهو بحر يحضر بكل ميثيولوجياته حين يرتبط برزق المتعبين والمتعيشين منه حين يرتبط بعرائس البحر والمصباح السحري، فها هو " بو مصطفى السمّاك "في رواية " بيروت ٧٥" لغادة السمان، يستمدُّ قوة الذهاب إلى عرض البحر ليلاً للصيد حين يفكر بالمصباح السحري الذي سيخرج من البحر "إنه يمتلئ قوة وتوقداً وشوقاً إلى لقائه، ويسارع إلى البحر ثلاثون عاماً وهو يحلم بأن المصباح سيخرج ذات يوم من البحر ليعلق في شباكه وهذا الحلم وحده جعله يستمر"(٣)، فحضور البحر معتاشاً للسمّاك لم يكن بمعزل عن حمولات هذا البحر في الذاكرة الشعبية التي تحتفظ للبحر بأساطيره وقصصه، حين يصبح المصباح السحري دلالة على حضور البحر العجائبي، فمثل هذا الحضور، هو حضور أداتي للخارق والعجائبي بصفته محركاً للسرد، وناقلاً له من حالة الاستقرار إلى الحركة، كما أن يحمل مفاجأة القناعات الساذجة والتصورات البشرية

---

(١) ينظر: حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ١٦٨.

(٢) ينظر: عبد الحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية: ٧٣.

(٣) غادة السمان، بيروت ٧٥: ٢٥.

المتصالحة(١) والتي ظل هذا الصيّاد الفقير يعيش على احتمالات أن تأتيــه بــالحلول السحرية ليصحو من أحلامه العجائبية هذه حين يرتطم البحر بالواقع، بحــر بيــروت القاسي، بحر حقل الألغام والحرب بينه وبين الإنسان وبقية مخلوقات الطبيعة من أجل البقاء(٢).

ولما كان البحر هو المعتاش وهو موئل رزق لساكني شطآنه وموانئــه، فــإن البدائية في طرق الصيد تقف حجر عثرة أمام الصيادين البسطاء الــذين يخوضــون حرب رزق طبقية لا هوادة فيها "يا لطرق الصّيد البدائية، صــنارة فخــوخ، شــباك، ديناميت يأكل الأصابع"(٣).

طرق صيد بدائية ومراكب بدائية وقليلة الإمكانات يطلق عليها أسماء ســحرية عجائبية ترتبط بالواقع العياني بجامع الرغبة في التحقق السحري للأمنيات، كما أطلق "بو مصطفى السمّاك" على قاربه اسم "الفانوس السحري"، وكأن الواقع لم يتوفر بعــد على بدائل تخرج الواقع عن بؤسه، ها هم يجلسون صيادين جميعــاً فــي المركــب المسمى بالفانوس السحري بسرعة ونظام وهدوء تحت جنح الظلام، وصوت ضربات المجذافين كأنشودة مثيرة، يزيدها إثاره ابتعاد القارب التدريجي عن الشاطئ وعالمــه، والموت التدريجي لأصواته وروائحه، وحتى تفاصيل بيوته وأزقته، "التصقوا بمركب بخاري كبير هو المسمى بالفانوس السحري، صعدوا إليه ربطــوا إليــه القــارب ذي المجذافين، أداروا محركه، رفعوا مرساته وانطلقوا إلى عرض البحر"(٤) فالبحر هنــا كمانح للرزق وللحياة يسلب أبناءه الراحة والصحة ويبعدهم عن الأهــل، ويعرضــهم للمهالك في سبيل لقمة العيش(٥) ها هو يبتلع ابن أبي مصطفى السمّاك في سبيل لقمــة العيش، يسرد أبو مصطفى السماك قصة ابتلاع البحر لابنه في سبيل لقمة العيش: "كنا

---

(١) ينظر: محسن جاسم الموسوي، صيغ الكلام وأوجه الكتابة في الليالي، فــصــول، م١٣، ع١ الأول، ربيع ١٩٩٤: ٢٦.

(٢) غادة السمان، بيروت ٧٥: ٢٩.

(٣) نفسه: ٢٩.

(٤) نفسه: ٢٧.

(٥) ينظر: علوي الهاشمي، ما قالته النخلة للبحر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٤: ١٩.

نصطاد أول هذا الصيف، يوم جرب علي حظه للمرة الأولى مع إصبع الديناميت، كان الضرب موفقاً، وخرجت له عشرات من الأسماك طفت على وجه الماء، قفز إلى الماء فرحاً ولكثرة ما استبدّ به الفرح حمل في كل يد سمكة كبيرة، وقبض بأسنانه على سمكة ثالثة، وسبح بها نحو القارب، السمكة في فمه، لم تكن قد ماتت بعد، كانت تتخبط، انزلقت إلى حلقه واختنق، اختنق فعلاً، مات بكل بساطة، اصطادته سمكة بدلاً من أن يصطادها"(١).

إن هذا البحر الممتد اللانهائي الذي ابتلع ابن السمّاك في سبيل لقمة العيش هو الذي ابتلع أيضاً وسمية حبيبة عبد الله في رواية ليلى العثمان "وسمية تخرج من البحر"، لم يبتلعها بسبب سعيها وراء لقمة العيش والرزق، ابتلعها بسبب خوفها وهلعها من رؤية حرس الشواطئ لها مع عبد الله على الشاطئ حين اعتقدت أنه يشكل مخبئاً آمناً لها، وهنا يصبح البحر مكاناً معادياً مجلباً للألم وحاملاً لنذر الموت، يقف عبد الله قبالته صائحاً فيه "يا ابن الكلب، يا ابن العاهرة، أنت الموت، أكرهك لقد أخذت حبيبتي"(٢) لقد صار البحر قبر الحبيبة، همسات أمواجه تتلاحق إلى أذنيه فيتصور أن صوت وسمية العذب يأتي مع همس الموج ويرسل له الأشواق(٣).

يصبح الإنسان أمام البحر في موقف متناقض من هذا البحر الذي يحمل له السعادة والخيرات، ويحمل الموت ويسبب الآلام في مرات أخرى ليجمع عاطفة الحبّ والكره له في آن، "أحبه لأنني أكرهه لأنني أحبه، هل من عشق البحر طفلاً وصبياً وشاباً قادراً! على أن يهجره"(٤).

لقد حاول عبد الله وبعد أن ابتلع البحر حبيبته وسمية أن يكره البحر، وأن يهجره فما استطاع " من بعدها كرهت البحر، خاصمته، هجرته، لم يدم خصامي لهذا الحبيب طويلاً، سرعان ما عدت إليه، أعطيه حبي ويعطيني الخير، والأيام تتلاحق"(٥)

---

(١) غادة السمان، بيروت ٧٥: ٣٥.

(٢) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ١٠٥.

(٣) نفسه: ١٢٣.

(٤) نفسه: ٦٣.

(٥) نفسه: ٦٥.

فالعلاقة مع البحر علاقة أزلية من القرب والبعد، من الأخذ والعطاء، تحضر في الحياة المعيشة وفي المخيال الشعبي من خلال صورة السندباد المرتحل في رحلات غرائبية حيث يجوب البحر ويعود محملاً بالأطايب، وهو السندباد في الموروث الذي اجترح المخاطر والأهوال والفضول والمغامرة والطمع والفرجة، فهذا المخيال الشعبي هو الذي أحال البحر إلى أسطورة ينماز بالامتداد والافتقاد إلى المقولات الحضارية التي نلمسها في المدن، ويمارس عليها الجميع رغباتهم وحاجياتهم، فهو يعيد إلى الذاكرة مرحلة بدائية في تاريخ التطور الإنساني والمجتمعي إنها مرحلة التوحش(١).

لا يحضر البحر إلا مؤسطراً ومحاكياً للبحر البدء، وهو سيد مهاب الجانب، مهيب وجليل يخاطب كما يخاطب العظماء والكبراء والأولياء، "يا بحر ... يا بحر جئناك نحمل الأمل، .. كانت تريد بيتاً، وتزرع فيه شجرة، .. يا بحر أودعتك حبيبتي، فكن رحوماً ستوراً"(٢)، ويظل يمني نفسه بأن البحر سيعيد إليه حبيبته، سيسمع شكواه وأنينه، يتقدم منه راجياً ممنياً نفسه في جو روائي أشبه بأجواء الحكايات العجائبية في قصص ألف ليلة وليلة " يخاطب عبد الله نفسه والبحر " آه، غداً ستعود الشبكة، سيزغرد قلبي، سيحمل الخير، سيشم في فم كل سمكة رائحة يحبها، قد تحمل السمكات إليه شيئاً من القاع. من الذكرى التي لا تزال حيّة، ولكن .. آه لو أن الشبكة فارغة .. وكانت الشبكة فارغة إلا من .. .. بعض القباقب والحجارة والأعشاب، وارتدت أفراحه داخل صدره، وانهارت أحلامه"(٣).

إنها قصة صراع الإنسان مع البحر، وهو صراع أزلي حينما يحضر، يحضر بكل حمولاته وإيحاءاته، وأسطرته، ذلك اليومي يكتسب هالة حينما يشتبك بما وراء الواقع، وما ذلك إلا لإقامة الجدل الوثيق بين أرض الواقع ذات العماد المتحقق عيانياً، وبين قيم اللاواقع والتي هي بطبيعة الحال أقوى من كل واقع ظاهري مفترض، كما أن الحضور الأسطوري المتعالق مع الموروث الشعبي والأسطوري، يحمل معاني اختراق المفاجأة العجائبية لليومي المطروق الذي لا يتوفر على تحقيق الرغبات

(١) ينظر: عبد الحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الراوية الخليجية: ٧٤.

(٢) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ١٠٣.

(٣) نفسه: ١٠.

والأمنيات، فمثل هذا الحضور للأسطوري الغرائبي في صلب السرد يعني أنه يتم نفيه على الفور بتفسيره وتوضيحه(١)، فالشبكة التي كانت ستحمل الخير، وتحمل المفاجأة السارة عادت بالخواء، بالحجارة والأعشاب وبعض القباقب، وهنا حضرت بشكل باعث على الأمل والدهشة، ونفيت في ذات اللحظة بخروجها من البحر خاوية الوفاض، وهذا مما يكسب الواقع الباعث على اليأس هالة يستمدها مما وراء الواقع والبحر ذاكرة لتاريخه، تاريخ من عمروه بمراكبهم وأحلامهم وحروبهم وحكاياتهم، هذا البحر يتحول إلى مسخ في الراهن، يتحول إلى لوحة ميتة مدقوقة إلى نوافذ المقاهي المطلة عليه، يصير البحر الذي هو بحر الأوديسة والسندباد والقراصنة والأساطير، بحر المدن المسحورة المدفونة في الأعماق وصناديق المرجان والذهب واللآلىء ذات الأقفال الصدئة، والمستقرة منذ عصور سحيقة في قاع البحر، هذا البحر الذي ابتدأ ارتياده بمراكب عتيقة من أوراق البردي الفرعونية، وهو بحر الحياة والموت وبحر العالم القديم والجديد، امتداداً أزرق لإسفلت الشارع الأسود، يصير في الأذهان مجرد إعلان عن باخرة سياحية درجة أولى تضم مسبحاً وباراً ونساءً شبه عاريات(٢).

تختلط صورة البحر الراهنة البائسة بصورته الأسطورية التاريخية حيث العظمة والمهابة والإنجازات الحضارية على مستوى الإنسانية جمعاء، فكل الحضارات البائدة قد أثر فيها البحر ومنحها بعض سماته وما اختلاط صورة البحر المؤسطرة بالراهن البائس إلا مراهنة على حمولة الأسطورة التي تمتلك قوة كما يرى بعض الدارسين في سياقات مشابهة تفوق رهبة التاريخ، بما يكمن في بعدها الزمني الثالث الذي يؤشر إلى المستقبل أو بما يشير إلى قوة وغرائبية هذا المكان المؤسطر الخارج من الجغرافيا إلى المطلق القدري والعائد بنفس الوقت إلى الأرض بكل ما فيها من واقع مرة ثانية(٣)، وما هو مرتسم من هيئته وصورته في الواقع المرهن يؤشر على اندحار المشروعات الوطنية النهضوية التي حولته من بحر عظيم وجليل ومهاب

---

(١) ينظر: ادوارد الخرّاط، أصوات الحداثة، دار الآداب، ط١، ١٩٩٩: ٧٥؛ وينظر: ٩٤.

(٢) تنظر: غادة السمان، بيروت ٧٥: ٣١.

(٣) ينظر: حاتم الصكَر، كتابة الذات، دراسة في واقعية الشعر، دار الشروق، ط١، ١٩٩٤: ٥٠.

وصانع حضارات إلى مجرد امتداد أزرق لأسفلت أسود، وإلى لافتة تشير إلى باخرة تضم بعض وسائل الترفيه التي يذهب إليها بالإرادة والاختيار الفردي، وكأنه مكان للتسلية والعبث وإزجاء الوقت بالشرب، وكأن قدسية البحر وسلطته العظيمة قد اختزنت في هذه الصورة الهزيلة للهو وللتسلية، فالبحر قد امتهن هو الآخر، واندحر دوره في النهوض المجتمعي، وهنا يتزعزع أي قناع يقيني أيديولوجي يزين الواقع، بل إن الكتابة ماضية في كشف ما في هذا الواقع من زيف ومن خواء، بوصف أنّ هذا الكشف هو البداية الضرورية لتأسيس أي شيء مغاير، وبداية التدوين الخاص المؤسس الذي يرى أن الكثير مما هو قائم يمكن تحديه ومحوه، ومثل هذا التقويض، ومثل هذا المحو لا يروم إلى طرح بدائل بقدر ما ينزع المصداقية والموثوقية عن واقع سيئ يسير إلى الوراء بدل أن يتقدم إلى الأمام واقع يستلب ويمتهن أناسه وأماكنهم ومقدراتهم، بما في ذلك بحرهم العظيم[1]، وهذا يكسب المكان أبعاداً رمزية جمالية يستمدها من أثره كحامل معرفي حضاري وتاريخي يُرّهن باستعادة التاريخ في لحظة اشتباكه مع الراهن، وهذا يدل على أن كتابة البحر قد تطورت هي الأخرى من مظهر البحر كمجتلى للرومانسية واللمعان والزرقة إلى كتابة البحر بوصفه مصدر معيشة، ولذا تتصل الشخصيات التي تعيش البحر وتتحدث عنه بماضي المجتمع وحاضره وبالصراع الاجتماعي من أجل لقمة العيش[2].

إن اتساع البحر اللامحدود، بألوانه وحركته وسقوط الشمس والأشعة عليه، وهو بين مد وجزر، والمدن حوله من بعيد تبدو مرتفعة المباني كالأشرعة، وهذا كله يدخل الإنسان وهو في مواجهة البحر في حالة من الغموض، والرحيل والتعري والاحتواء والانحسار والأمل[3]، فرغم أن الإنسان كما يقول سارد رواية وسمية تخرج من البحر قد جعل البحر سمكة مسجاة في الفرن، ناسياً أن هذا البحر هو إله العالم القديم، إلا أنه وكما يقول: "لا يزال هنا كما كان أبداً، صامتاً منذ الأزل، غامض

(١) ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة: ٢٠٥، بتصرف.

(٢) ينظر: بدر عبد الملك، المكان في القصة القصيرة في الإمارات، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٧: ٣٢٦.

(٣) ينظر: عبد الحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية: ٧٧.

اللغة، غامض الغضب، غامض اللعنة والرموز، فمن الممكن أن يكون تاريخ هذا المشهد قبل التاريخ أو بعد ألف عام، وهكذا كان البحر والسماء، وهكذا سيظلان الأنشودة نفسها والزمن ذاته"[١] فزمن البحر وتاريخه سرمدي أزلي إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، لذلك يظل الإنسان حائراً متناقضاً أمام غموض البحر وغضبه مهما أحسَّ أنه امتلكه وحتى لو اختزله إلى سمكة مسجاة في الفرن دلالة السيطرة عليه واختزاله فسيظل عصياً على السيطرة والإخضاع.

على أن تلازم العلاقة بين البحر والموت تظل مصدراً لكل صور الألم عن البحر مكاناً مرتبطاً مباشرة بفقدان الأحبة، ويظل مفتوحاً على احتمال فقدانهم، وحين يستحضر ستحضر معه عشرات صوره الباطشة الغاضبة[٢] ها هو عبد الله يصف لنا وفي أكثر من موضع من الرواية باجترار الحدث وتكراره مشهد ابتلاع البحر لوسمية "كانت بقبقبة الماء الذي انغمست فيه تلاحقني، تفجر سكون أذني، بق، بق اندفعت بقوة، لطمت الماء بعنف أكثر غطست، لكنها تسربت إليه بخفة، زفت جسدها النحيل وشعرها ثائراً ! يموج على ظهرها والخوف سوط يجلدها فتهرب، وحين غابت كان الضوء قد اقترب، دورية ليل تتفقد المكان ... لكن العباءة وحدها جاءت"[٣] يظل البحر مكاناً مفتوحاً على احتمالات الموت والحياة، وهنا يدرك البحر في صوره الحسيّة الدافعة إلى الشعور بالألم والذكرى والحزن الشديد، فالبحر هو الذي ينشئ خواصه النفسية والعقلية والتي تختبر بالحسّ والإدراك والتفاعل، يجعل الموقف من هذا البحر موقفاً يبتنيه البحر وتبتنيه الذات الإنسانية أيضاً بالإستناد إلى تجربتها الحسية وعلاقتها بالمكان ووقوعها تحت اختباراته في المواقف الحياتية الشتّى، فيتخذ المكان قيمة عقلية معرفية مدركة يجوز تجريدها وتداولها من سياق إلى آخر، بقي أن أشير إلى أن ليلى العثمان قد كتبت البحر من زاوية تدمج القضية النسوية وتربطها بالمكان العام المفتوح وهو البحر، فالبحر في لحظة اختباء وسمية شكل مجالاً خاصاً،

---

(١) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ٣٤.

(٢) عبد الحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الراوية الخليجية: ٧٩.

(٣) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ٤٤.

اعتقدت أنها بالدخول إليه قادرة على النجاة من المكان الذكوري العام المفتـرض ألا تتواجد فيه بمفردها ومع شخص آخر مهما كانت صفته.

٣-٣-٢ المدينة

يعتبر الفن الروائي فن مديني نسبة إلى المدينة، ذلك أن حياة المدن وخاصة في المرحلة الحضارية التي اتسمت بالنمط الحضاري التصنيعي قد فرضت أنماطـاً مـن التواصلات الإنسانية المعقدة جعلت الواقع الموضوعي في حراك دائم بما يشمل مـن حراك اجتماعي وسياسي وثقافي وحتى حراك معماري وسم المدن بخصوصية مكانية وزمانية قائمة على جدل التفاعل بين الحياة المدينية وما تفرز من أنماط معيشية تصب حتماً في المكان الذي يصبح البؤرة والوعاء ومصدر القيمة، ودراسته ستفـضي إلـى الإمساك بأطراف حقائقه الموضوعية، وإذا ما وظف هذا المكان روائياً فـإن حقائقـه الموضوعية سيضاف إليها رؤية الروائي لها، بوصف أن هذا المكان هو جـزء مـن عالم يُرى أنه أحد مشاكل الإنسان المديني المعاصر[١] ، ولمّا كانـت مـسحة العـالم الراهنة هي التشتت والتشظي تبرز الحاجة إلى وعاء يفرض على هذا العالم المتشتت شكلاً أو نسقاً تجميعياً، تكتسب الجزئيات في بوتقته الصاهرة قيمتها ودلالتها وصلاتها الوجودية معاً[٢].

إن تحولات النص الروائي ليست مفصولة عن تحـولات مثـل هـذا الواقـع الحضاري بسماته القيمية وسماته الديمغرافية والمعمارية والتي تغيرت علاقة الإنسان فيه في المكان الذي تغيرت جغرافيته، والمحكوم بالممارسة المادية لعملية إعادة إنتاج القيم الاجتماعية فيه، وبمدى تنوع هذه القيم وتغايرهـا متـأثرة بجغرافيـة المكـان وبالزمان أيضاً بوصفهما أي: المكان والزمان مـن المحـددات الأساسـية للوجـود الإنساني[٣].

لقد ربط الفكر الاجتماعي بين نمو المدن وتطورها والتحولات العامة الكبـرى التي تطرأ على المجتمع وتنقله من مرحلة إلى أخرى، فالتحلـل الـذي طـرأ علـى

---

(١) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية: ٢٠٣.

(٢) ينظر: صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني، فصول، مج٢ ع٤، القاهرة، ١٩٨٤: ٦٥.

(٣) نفسه: ١٨٨.

المجتمع الإقطاعي الزراعي قد مهد لظهور المجتمع الرأسمالي ذاته[١]، والتي صارت المدن عنوانه الرئيس وصارت الرواية ملحمته البرجوازية، كما تأثر ظهور المدن وتطورها وعمرانها بالتغيرات التي طرأت على الفكر الإنساني والتي واكبت التطورات المكانية المرتبطة بالانتقالات الحضارية الكبرى التي رافقها انتقال فكري علماني فصل الدين عن الدولة، ومهد لظهور الدراسات المدينية المتخصصة، كدراسات علم اجتماع المدن وجغرافيتها واقتصادها، وسكانها فضلاً عن العلوم التطبيقية الأخرى كتخطيط المدن والهندسة المعمارية[٢].

واستناداً إلى دراسات المدن هذه والتي هي في تطور مستمر برزت مفهومات تحاول تعريف وتأطير المعنى المديني المرتبط بالمدينة مكاناً، والمنسجم مع توصيفاتها كونها مكاناً لعدد كبير نسبياً من السكان تجمعهم علاقات تسيار لحياتهم على الصعيد العام والخاص مع اختلافات واضحة بين مدينة وأخرى فيما يتعلق بعدد السكان أو مساحة المدينة أو أهميتها التاريخية والحضارية والصناعية[٣] على أن اتفاقاً ثمة لمفهوم المدينة وهي تتمحور حول كونها طرازاً متميزاً للحياة الاجتماعية الإنسانية[٤]، وقد نشأ هذا الطراز الاجتماعي عن حقيقة تراكمية في المكان والزمان، تاريخاً وراهناً وتطوراً، حيث تتخذ المدينة في هذه الحالة شكلاً تتابعياً من حيث الوجوه التي مرت بها، وهي نتيجة تراكمية في المكان لتتابع زمني يجعلها مركزاً يسوده النشاط الاقتصادي والسياسي والثقافي الذي يعيشه سكانها على وجه من وجوه التخصص يجعلها مركز الوظائف السياسية والاجتماعية الأكثر أهمية، مما يؤدي إلى انتشار تأثيرات لحياة حضرية مدينية خاصة بها، يمتد تأثيرها ليشمل سكانها وأهلها بصرف

(١) ينظر: السيد الحسيني، المدينة دراسة في علم الاجتماع الحضري، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، (د.ت): ١١٣.

(٢) نفسه: ١١٤.

(٣) ينظر: محمد أحمد غنيم، المدينة، دراسة في الانثرويولوجيا الحضرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧: ١٥١.

(٤) ينظر: ابراهيم خليفة، علم الاجتماع والمدينة، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، ١٩٨٣: ٥.

النظر عن مسألة تجانسهم الأثني، فالمدينة تجمعات سكانية كبيرة وغير متجانسة تعيش على قطعة أرض محددة نسبياً مهما اتسعت(١).

ولما كانت الرواية هي الصورة الكلامية للتركيبة المدينية فإن علاقات الأشياء والناس داخل المدينة هي ذاتها التي تتجلى في المتخيل الروائي، وقد تقترب من خصوصية ما فيكون لها اسم وقد تفقد اسمها، ولكنها تبقى مدينة باسم وبلا اسم، وأحياناً يخترع لها اسم وحينما يراد لها شيء من خصوصية الحضور يذكر اسمها، وحين يراد لها تأسيس حضور جديد تمنح اسماً(٢).

لقد حضرت المدينة بكل صفاتها وسماتها المدينية التي أشرنا إليها في الرواية النسوية العربية من خلال حضورها الواقعي للإيهام بواقعية النص الروائي، ومن خلال حضورها الرمزي أيضاً بوصفها حلماً أو رمزاً لأحلام قد تتحقق وقد تتحطم، فهي إما مدينة واقعية ، وإما حلم صعب المنال أو التحقق، ها هو فرح في رواية غادة السمان "بيروت ٧٥" يرى في بيروت الحلم العصي على الاقتحام، بيروت التي تتماهى في لحظة الاقتحام بجسد امرأة فاتنة " كلهم يحلم بيروت، لست وحدي، ولكنني وحدي ذاهب لاقتحامها، بيروت، بيروت، ينغم الاسم كما لو كان يقدم راقصة للجمهور في الكباريه"(٣)، ويحس فرح بارتعاش جسده لاسم بيروت كما لو التصق به الاسم جسداً لامرأة عارية"(٤)، كما تُنادى دمشق كما لو كانت حاضرة هي الأخرى بالتماهي الإنساني، وليست مجرد مكان مديني صامت جامد " دمشق، دمشق، ودائماً دمشق، والسيارة تغادر المدينة، والسيارة تغادر المدينة تخلف الصخرة الشاهقة على مدخل دمشق، والتي نحت عليها عاشق ما "اذكريني دائماً" وتختفي"(٥).

---

(١) ينظر: حسين رشوان، المدينة دراسة في علم الاجتماع الحضري، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية: ٤٤.

(٢) ينظر: عبد الحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية: ١٠٣.

(٣) غادة السمان، بيروت ٧٥: ٥.

(٤) نفسه: ٥.

(٥) نفسه: ٧.

وفي الرواية يتحرر الكاتب من الشروط التـي يفرضـها المكـان والزمـان الحقيقيان، ومطابقة الواقع، المتسم بالصرامة والقسوة، وتساعده في تحويل المدينة من بيئة جغرافية وتاريخية واجتماعية محددة إلى عـالم فـسيح الأرجـاء، فهـي كنـز الخصائص والتفرعات(١).

تصف رواية غادة السمان بيروت متحررة من مطابقتها الواقع ومحولة لها إلى مدينة روائية توحي بالدهشة والفتنة، بل تخرجها من إطار جمود المكان وثباتـه إلـى آفاق أخرى من الحركة والتجدد فكأنها ساحرة، أو عروس من عرائس البحر، تقـول: "بيروت تبدو في قاع الظلمة، مضيئة وبراقة مثل مجوهرات، ساحرة هبطت تـستحم في البحر ليلاً، وخلفت على الشاطئ لآلئها ومجوهراتها، وأشيائها المسحورة الملونة، وصناديق الشرق والسعادة المطعمة بالعاج والصندل والعندل والتعاويذ والأسـرار"(٢) إنه وصف يحاكي أساطير الإنسان الملقى في وضع بدائي وساحر وكأن الحكي ينقلنـا بالمدينة من عالم مشاد إلى عالم الحلم(٣).

ولكن عالم الحلم هذا سرعان ما يصطدم بالواقع اليومي للمدينة الذي يخرجهـا من الأسطرة ويعيدها إلقاءً في عالم اليومي المطروق المنهك، وليكتشف أن المدينة في الحقيقة مدينتان: مدينة أسواق الخضار بكل قذارتها وبأحيائها الفقيرة البائسة، ومدينـة الثراء والسيارات الفخمة والنساء والمجوهرات والعطور والكلاب المرفهـة، فحتـى كلاب الأحياء الثرية ترتدي الثياب المزركشة التي تطل من عيونها نظرة متعالية(٤).

وترتدي المدينة ثياب الشدة وملامح القسوة التي لا تـرحم البطـل أو غيـره "القسوة، هنالك مناخ من القسوة يحسه بشدة كلما تحرك في هذه المدينة العجيبة، إنـه يسمع باستمرار أصداء بكاء طويل تردده جنيات المدينة، وشيء ما فـي منـاخ هـذه المدينة يسممه ببطء، كأنه يستنشق فيها غازاً ساماً فريداً يغلّفها، وقد ألفـه الآخـرون،

(١) ينظر: عبد الحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية: ١٠٤.

(٢) غادة السمان، بيروت ٧٥: ١٠.

(٣) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان: ٧٠.

(٤) تنظر: غادة السمان، بيروت ٧٥: ١٧.

وقرروا التعايش معه"[1]، ترتدي المدينة ملامح القسوة، ذلك أن نظام القيم المديني مرتبط بصورة مباشرة بالاقتصاد الصناعي، وفي مدن العالم العربي فهي ترتبط بالفرع العصري والفرع التقليدي، بسبب الإزدواجية في الممارسات الاقتصادية، فتطفو اقتصاديات التخلف إلى السطح، وتصبح ممارسات في كل مجموعة مدينية مختلفة لاختلاف المنطقة والأوضاع والظروف الاجتماعية، فينشأ الاختناق والضيق المديني[2] فالسيارات تركض مسعورة، والنوافذ المضاءة تحدق بلا مبالاة، مئات النوافذ، آلاف الوجوه خلف النوافذ، كل تلك الحياة التي تدور هناك، كأن المدينة المزدحمة وجدت لتعذيب الآخرين[3] فالمدينة ضمن هذه المواصفات تعيش أكثر من نظام منفصل متعارض عن الآخر.

إن حضور المدينة في رواية غادة السمان، "بيروت ٧٥" كان حضوراً مزيفاً لرجولتها، فهي مدينة مزيفة الرجولة لا يبالي رجالها باختراق الطائرات الإسرائيلية جدار الصوت في سمائها، في حين يدير قرد المهرج مؤخرته للجمهور الضاحك ويبكي، تصبح المدينة شريكة لسكانها في الجريمة، وكأن الرواية ترفع دعوة ضد مجهول اسمه المدينة، في حين أن الأخلاق السائدة ليست أخلاق المدينة، وإنما أخلاق الطبقة التي تسير أمور هذه المدينة، وتساهم في ضياع أناسها الفكري والمعاشي، ذلك أن الانتماء الفردي يفشل بأن يكون بديلاً للانتماء الاجتماعي[4].

أما ليلى العثمان فترسم في روايتها ملامح المدينة الجديدة التي قامت على أنقاض الحارات والسكنات القديمة بحسرة كبيرة، ذلك أن ضياع ملامح الأصالة والألفة والحميمية للمدينة كان بسبب من نموها التطوري السريع "أين هي الآن خريطة المدينة القديمة، كل شيء نسفته الأيدي باسم الحضارة، اغتالت المباني الكبيرة طفولتنا ودكت أفراحها، نسفت حكاياتها المرسومة على الجدران بالفحم الأسود مرة،

---

(١) نفسه: ٢٠.

(٢) تنظر: فاتحة حقيقي وكلود تلاحيت، داراست في العلوم الإنسانية بشأن المرأة، الدراسات الاجتماعية عن المرأة في العالم العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، اليونسكو: ١٦٠.

(٣) تنظر غادة السمان، بيروت ٧٥: ٢٣.

(٤) ينظر: عفيف فرّاج، الحرية في أدب المرأة: ٧٦.

وبالأصباغ مرة أخرى، حكايات مرسومة بدم القلب لا يعرف مكانها إلا مـــن كتبهـــا، ومن كتبت له، كل شيء أزالوه، الأحواش الكبيرة التي تحضنها جدائل الـــشمس كـــل صباح، فتوقظ الأجفان الغافية فـــوق الأسطح، وفي اللواوين، حتى الأبقار والأغنـــام، أين زمنها، أين خيرها: كلها حرموها زمنها[١].

إن المدينة في تطورها المتسارع هذا هو تبدل أمكنة، ستكون خطـــراً مـــداهماً للذات الحضارية والهوية الوطنية[٢] لذلك يلجأ للتأريخ المكاني وكأنه امتحان لمواجهة هذا التبدل الذي يتم كما يوحي النص بشكل عشوائي، ولا بد أن يكون الموقـــف مـــن تبدل المكان تبدلاً قاسياً موقفاً يوحي بالجفوة والنفور ليتسق ويتفق ويتناسق ويتماشـــى مع جماليات الـــرواية الكلية، حيث أن العلاقة التي كانت بين عبد الله ووســـمية كـــان المكان التقليدي جزءاً مـــن سماتها، ومن ترسيماتها الطبقية، وبوصف أن الأمكنة التي شهدت تطور أحداث هذه العلاقة الروائية كان فيها المكان في حركة أخذ وعطاء مـــع شخصيات وأحداث الرواية يتوجه بوجهتها ويرتبط بحركتها ويقدم ما يدفع أحداثها إلى الأمام دائماً[٣].

لذلك تبدو معاداة الأمكنة الجديدة والتي تمت على أنقاض أمكنة قديمة وكأنهـــا تساهم في مآلات الحدث الرئيس في الرواية والذي انتهى بابتلاع المكان وهو البحـــر لوسمية عندما أرادت الاختباء من دوريات الشواطئ، وكأن الرواية تريد أن تقول: أن مثل هذه الظواهر التي تبدو متسارعة الإيقاع هي ظاهرة حضرية خادعة في مدينـــة واقعية تطورت ونمت دون أن تمر في المراحل الطبيعية التي تمر بهـــا المـــدن فـــي تطورها عادة، وكأن الكتابة الروائية تريد تغريب هذا المكان لكثـــرة مـــا فيـــه مـــن تشويهات طالت الإنسان وقيمه وأخلاقه وأحلامه وأمانه من خـــلال تكثيـــف شـــعور معاداة المكان والإحساس بالغربة عنه، وكأن لا روابط تربط بين هذا المكـــان وبـــين القاطنين فيه، والموقف موقف رومانسي يتميز بالنفور مـــن المكـــان المـــديني هـــذا،

---

(١) تنظر: ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ٥٥.

(٢) ينظر: محمد الشوابكة، الإنسان والطبيعة في رواية النهايات: ١٠.

(٣) تنظر: أسماء عبد القادر شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا: ١٠.

والشعور بالجفوة تجاهه، وعندما تحضر المدينة الغربية فإنها تحضر ملتفة بمشاعر الاغتراب نحوها والنفور منها أيضاً.

وكأنهم أي أبطال هذه الروايات التي ساجلت المكان وخاصة المدينة الغربية وهم يحملون رؤى وتقاليد الماضي لا يمنحهم الحاضر أي إحساس بالأمن والاستقرار، محاصرون في الحاضر، ويشعرون بأنهم مثل بلادهم لا قيمة لهم، وكأن هذه المدن تطوقهم بعنف رمزي، وعنف معنوي، ذلك أن وعيهم ومعرفتهم ذاتها قد تمت محاصرتها بالعجز والتهميش، وأن الكلمة نفسها قد اهدرت في حمأة الاغتراب[١]، تقول حميدة نعنع في رواية "من يجرؤ على الشوق" على لسان راويتها نادية: "بدت لنا باريس في الصباح ميداناً مظلماً فسيحاً لاغتيال الثيران، لتدمير آمال كليلة، وانهيار لآخر الأوهام، لأمنيات مكدسة تنطفئ في زمن الغروب والحرب"[٢]، وفي مقطع آخر تقول: "باريس، فات الوقت، جزء من الليل، لا شرطة ولا جلادون، لا دكتاتور ولا محيط، لا طيور حجل، باريس، وحدها تحتضن تشردنا وعيوننا وهمومنا، مدينة تفتح صدرها لكل الغرباء"[٣].

تختار نادية بطلة رواية من يجرؤ على الشوق السكنى في أحياء باريس العربية، "يوم اخترت السكن في ذلك الحي، ضحك مني رفاق الشلة، وقال عبد الرحمن: هذا ترف المثقفين، هل تعتقدين أن سكنك في حي العمال العرب، سيخلصك من الإحساس بالنفي والغربة"؟[٤] وكأنها تبحث عن أي مَعْلم أو ركن تنتمي إليه وسط اغترابها في مدينة باريس، لتجد أن البؤس يطارد هذه الأحياء العربية الفقيرة للمهاجرين العرب، وأن هذا البؤس يتفجر أطفالاً يحلمون بالعودة إلى بلادهم، ونساء يحلمن بالعودة إلى أوطانهن، أوطان الشمس، في حين أن الأخضر يحذرها من الانغماس اللامسؤول في مثل هذه الأحياء، قائلاً لها: "إذا عدت ليلاً سيغتصبونك، ألا

---

(١) ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة: ١٩٧.

(٢) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ٨.

(٣) نفسه: ١٧.

(٤) نفسه: ١٩.

تخافين العرب والزنوج؟[1]، ويستوقفها جارها المغربي ليحدثها عن مشاكله في مصانع "داسو" ويقول لها: لماذا لا تكتبين في مجلتك عنا، لماذا لا تقولين كيف يعيش العمال العرب في هذه المدينة؟[2].

إن مثل هذا الحي العربي في أطراف باريس يطرح إشكالية أحزمة المدن التي يتفاقم فيها الإحساس بالتعب وفقدان اليقين والأمان، فالحزام الحضري هذا من مصطلحات التناقض غير المنطقية في المدن، فهو نسيج بينيّ، يتخلل بنية المدينة التقليدية ويمد زوائده الهلامية من منطقة إلى أخرى[3] ليسم المدن بسمات ديمغرافية ومعمارية معقدة وعشوائية تزيد من أعباء السكنى، وتفاقم شعور الاغتراب وجفوة المكان الذي سيفاقم أيضاً من مشكلات الإنسان الذي يشغل هذا الحيز المكاني.

وتحضر المدينة المحتلة بصورتها بعد الاحتلال، وموشحة بالتأريخ الزماني، فها هي نادية أيضاً تسترجع لنا احتلال نابلس، "السابعة والنصف من سنة ١٩٨٠، في ذلك الصباح يكون قد مضى على احتلال نابس ثلاث عشرة سنة، مدينة تزنرها الدبابات، ويطغى على ليلها صوت الرصاص، ومن وقت لآخر تستباح نساؤها كسبايا، ذلك الزمن البعيد، فهل تغيرت نابلس"؟[4] تستحضر نابلس من خلال السرد التاريخي الذي يأتي بالماضي القريب كنقطة تتقاطع مع الراهن الصعب لأهل المدينة الذين شردوا عنها، وتتقاطع مع تواريخ تبدو متقادمة ولكنها حاضرة، بل إن النص الروائي ينظر في أهمية المدينة مكاناً يساهم في تكوين الإنسان، وتلتصق مثل هذه المدن بالذاكرة لتصبح نبع شوق وحنين إلى هذه المدن لتظل في القلب، تقول نادية في رواية "من يجرؤ على الشوق" أن فاضل روى لها قصة حياته في نابلس، روى لها ذكرياته البعيدة الضبابية عن ١٩٤٨م وعن أفواج المهاجرين من مختلف مناطق فلسطين الذين اقتحموا مدينة نابلس بأسمالهم البالية، ويجرون ورائهم قبائل الأطفال

---

(١) نفسه: ٢٠.

(٢) نفسه: ٢١.

(٣) ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة: ١٩٣.

(٤) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق: ٣٢.

لوحتهم الشمس، وأتعبهم الرحيل"[١] هذا التاريخ الذي يشكل مفصلاً في تاريخ النكبة الفلسطينية يتبع بتاريخ آخر ظل يتمرأى لفاضل على شكل إحساس بالتهديد منذ عام ١٩٦٧م يوم طرد من نابلس، حيث قادته سيارة عسكرية إلى الجسر ويوم مغادرته نابلس ووسط الحواجز العسكرية بدت له المدينة المحاصرة حزينة، وشرفاتها معتمة أيضاً[٢].

تسطع الأمكنة في الذاكرة حين يحاصر شعور الاغتراب وتغول وتجوف الواقع الإنسان المغترب، ليكون هذا التذكر وهذا الاستحضار وسيلة تربط الإنسان بالمكان الأليف المحبب إليه حتى لو كان مفتقداً في الراهن، تصبح الذاكرة وسيلة استرجاع البيت المفقود، والمدينة المفتقدة، والحي والحائط، وكل الأمكنة الأليفة، إذ ترسم الذاكرة للعالم المفقود والمفتقد، للمكان المفتقد، صورة متخيلة هي المرجعي المستعاد الموقظ بالحنين[٣]، ذلك أن كل عودة للماضي على صعيد السرد هي استرجاع واستذكار لهذا الماضي، حيث يحيلنا السرد على أحداث سابقة من النقطة التي وصلها النص[٤]، وكأن هذا البحث المحموم الاستعادي للمكان المفتقد يحمل في طياته توازن ورضا استعادة الذات والهوية وتمثلات الانتماء[٥].

إن المكان المستعاد والمفتقد يدفعه إلى حالة من الحضور الراهن يعني أنه جزء من مغامرة الراهن التي يعيشها الأبطال في اغترابهم، فهو إذن جزء لا يتجزأ من هذه المغامرة المحكية، بل إنه أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها[٦]، فلولا النفي والتهجير لما كان البطل في باريس يجتر ذكريات وطنه الرحب في مقهى مغلق، وكأن الذهاب باتجاه الماضي بكل أمكنته المفتقدة تعبير عن حصار الراهن وضيق فضاءاته.

---

(١) نفسه: ٣٢.

(٢) ينظر: نفسه: ٣٩.

(٣) تنظر: يمنى العيد، أمكنة المأوى المنتمي إلى الجذور: ٧٩.

(٤) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ١٢١.

(٥) تنظر: سوزان أندرفيتزا، الحنين إلى الوطن والمنفى: ٨٠.

(٦) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ٢٩.

وبعد: فإن الرواية النسوية العربية والتي ساجلت المكان الروائي لم تختلف أو تتماز بأية خصوصية سردية نصية سوى باستجلاء المكان من حيث ارتباطه بالمكان الخاص الذي يقتصر عادة على المرأة ليكون عالمها الخاص، وبالمجال العام الذي هو فضاء الخارج المعلن، لتخلص إلى أن الفضاء الخاص يلتحم بالفضاء العام في حالة وجود أحداث كبرى تؤثر على مسير الشخصيات وما يصنعون من أحداث، ففي ظل هذه الظروف الكبرى يلتحم الخاص بالعام، ففي حالة النفي والإبعاد القسري إلى الغرب بسبب من ظروف سياسية معينة لم يحتفل بالمكان الخاص، أو بالمكان من زاوية الخاص، بل لم نر فصلاً بين فضاء الداخل والخارج، وفيما عدا هذه المسألة فإن الروايات قيد الدراسة قد ساجلت المكان ووظيفته في النصوص بالتعدد الوظائفي المثري والذي يعيد الاعتبار لدراسات المكان والزمان بصورة التلازم في الرواية العربية المعاصرة.

٣-٤ البناء الزمني

اهتمت الدراسات النقدية المحدثة بالزمن الروائي واضطلاعه بتمظهرات سردية هامة في البناء الروائي جعلت الكثير من الدارسين يرون أنَّ القص بحد ذاته "فن زمني"، وإذا ما صنفت الفنون إلى زمانية ومكانية فإنَّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن(١)، وليست الرواية غير قصة مصوغة بقالب زمني، كما أنَّ حوادث الرواية هي التي تجعل الزمن مجسداً ملموساً(٢)، والزمن من وجهة نظر نقدية بنيوية شيء مجرد يجسّد في الرواية بواسطة سرد الحوادث، وهو زمن تخييلي داخلي في مقابل الزمن الخارجي، والزمن الخارجي هنا هو زمن الكتابة وزمن القراءة، وهما خارجيان حقاً، ولكنهما خاضعان للتحليل النقدي(٣)، حيث يشتمل زمن القراءة على زمن القارئ الواقعي النفسي الخاضع لمدركاته التفسيرية والتأويلية(٤)، في حين

---

(١) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية: ٣٠.

(٢) ينظر: سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية: ١٥٨.

(٣) نفسه: ١٥٨.

(٤) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية: ٣٣.

أن الزمن الخارجي هو زمن الأحداث في الواقع الحقيقي الموضوعي خارج الرواية وهو زمن غير روائي(١)، ولا يشترط أن يتوافق زمن الكتابة وزمن الأحداث التي وقعت فثمة زمن للكتابة، وزمن للقراءة، وزمن لوقوع الحدث(٢)، على أن أي حدث بحكم وقوعه تحت سلطان الزمن، فإنه يتسم بالزمنية(٣).

إن الزمن مظهر وهمي يتخلل الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي غير المرئي، غير المحسوس، فالزمن مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر لا من خلال مظهره في حد ذاته، فهو وعي خفي، لكنه متسلّط ومجرد يتمظهر في الأشياء المجسدة، ومن المستحيل ومن غير المجدي تحديد مفهوم نهائي للزمن، وللزمن امتدادات تنصرف إلى الماضي وإلى الحاضر وتتصل بالمستقبل فيكون الحاضر الزمني مجرد فترة انتقالية تربط بين الماضي والمستقبل(٤).

ورغم وهمية الزمن وتجريده فقد دخل حقل الأدب متعالقاً مع مفاهيم فكرية ومعرفية فلسفية ونفسية ليجعل الأدب في بعض أوجهه فناً زمنياً، والزمان فيه هو وسيط الرّوي، كما هو وسيط الحياة، وكأنّ عبارة " كان يا ما كان في قديم الزمان " تتصدر كل قصة يحكيها الإنسان(٥)، ويجتهد الدارسون في تقسيم الزمن الروائي أيضاً إلى ثلاثة أزمنة هي: زمن الكتابة، وزمن المغامرة، وزمن الكاتب(٦)، ولهذا تمتلك الرواية زمنية مزدوجة، زمنية متخيلة كامنة في بنيتها السردية الدالة الموحدة، وزمنية أخرى هي: تجليها في لحظة زمنية حديثة واقعية محددة، وهناك بالطبع زمنية ثالثة،

---

(١) ينظر: سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية: ١٥٨.

(٢) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص: ٤٥.

(٣) ينظر: عبد الملك مرتاض، فن الرواية، بحث في تقنيات السرد: ٢٣٤.

(٤) نفسه: ٢٠٢.

(٥) ينظر: هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوم، سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢: ٦٦.

(٦) ينظر: ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١: ١٠٢.

هي زمنية قراءتها[١]، وزمن القراءة هذا زمن يختلف من قارئ لآخر، كما أنه لا يعنى بعنصر الزمن الداخلي[٢] غير أنه زمن متجدد متعدد ويتجدد بفعل كل قراءة جديدة للعمل الأدبي.

وقد تنطلق بعض الروايات من زمن روائي تبني أحداثها من خلاله متجاهلة الفترة الزمنية التي كتبت فيها، لأنها تصبح أحياناً منسية أو متجاهلة أمام فكر روائي ينهض بالزمن، ويجعل منه أداة فاعلة بل محورية في الرواية، إذ من الأهمية بمكان، الكشف عن الزمن الماضي في الرواية والذي يتخذ صيغاً مختلفة ومتعددة في بنائِه.

لقد حدد الدارسون كما أسلفنا ثلاثة أزمنة للحكاية، هي أزمنة الحدث السردي، وتلازمه ملازمة مطلقة وهي: زمن الحكاية، أو الزمن المحكي، وهذه زمنية تتمخض عن العالم الروائي المنشأ، وزمن الكتابة ويتصل به زمن السرد مثل: سرد حكاية شعبية ما، وهذا المسعى في السرد الشفاهي يوازي فعل الكتابة، ويرى تودروف أن هذا الزمن مرتبط بصيرورة التلفيظ القائم داخل النص، وزمن القراءة: وهو الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي[٣]، وقد ذهب بعض الدارسين إلى أن الزمن الروائي يقاس بالمدة الزمنية التي تستغرقها قراءة الرواية وما بعد الانتهاء منها لا يعد زمناً[٤]، وهذا مفهوم لا يغطي الأبعاد الزمنية للرواية لكونه زمناً خارجياً خاصاً بالمتلقي، رغم أنه زمن حاضر داخل النص ولكنه يُرى زمناً خارجياً، بوصف أن ثمة رابطة زمنية بين الأزمنة الداخلية والخارجية[٥]، كما أن ثمة إشارات لزمن ما قبل الكتابة، ولكن الزمن المجتلى هو زمن الكتابة نفسها، والكتابة ابنة لحظتها، ذلك

---

(١) ينظر: محمود أمين العالم، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، بيروت، ١٩٩٤، (د.ط): ١٣.

(٢) ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨: ٩.

(٣) ينظر: عبد الملك مرتاض، فن الرواية، بحث في تقنيات السرد: ٥٠٩.

(٤) ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة: ٩.

(٥) ينظر: عبد الملك مرتاض، فن الرواية، بحث في تقنيات السرد: ٢١٨.

أن الأحداث هي أحداث بيضاء، يجيء بها الروائـــــي، ينـــسجها بلغتـــه ويخـــضعها لأيديولوجيته ويجعلها تعاصره وتزامنه[١]، فالماضي يمثل الحاضر الروائـــي، أي أن الماضي الروائي باستخدام الفعل الماضي في القص له حقيقة الحضور، يـــصبح هـــذا الماضي الحاضر المرهّن بالنسبة للقارئ وللشخصيات التي تتحرك في الرواية[٢] فـــي حين أن زمن الكتابة يعتبر زمناً منقرضاً.

لقد ميّز الدارسون بين الحكاية والخطاب أيضاً، واعتبروا ذلك مـــن مـــستويات دراسة النص السردي، فقد قال تودروف بالاشتغال على الحكاية التي تتكون من منطق للأعمال وتركيب للشخصيات، وعلى الخطاب الـــذي يتـــضمن الأزمنـــة والمظـــاهر والصيغ المتعلقة بالحكي، الأمر الذي يدفع للقول بأن قراءة المحكي وفهمـــه لا تعنـــي بأي حال من الأحوال الانتقال من كلمة لأخرى على المستوى الأفقي فقط، وإنما هـــي بالإضافة لذلك، انتقال من مستوى لآخر، وهذا ما بدأه الشكلانيون الروس حين ميزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي: Fable - Sujer، وهو ما يقابل التمييز اللساني في الكلام بين مستويين متباينين ومتداخلين هما: الملفوظ والتلفظ، وهذا يعني أن تبليغ الحكاية الواحدة كموضوع للحكي بوسائل تعبيرية مختلفة ومتنوعة لا يؤثر في شـــيء على الحكاية (المادة) التي تظل رغم ذلك محافظة في جميع الحالات على جوهرهـــا، فالقصة يمكن أن تحكى بأكثر من طريقة أو بوسائل تقنية جد مختلفة وبمواد متنوعـــة، فبنية القصة مستقلة عن التقنيات التي تتولى تأديتهـــا، إذ يـــسهل نقلهـــا مـــن واحـــدة لأخرى، دون أن تفقد شيئاً من خصائصها الجوهرية[٣].

لقد رأى الشكلانيون الروس أيضاً: أنّ المتن الحكائي يعني مجموع الأحـــداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل وأن المبنى الحكائي هو مجموع الأحداث نفسها مع مراعاة نظام ظهورها في العمل وما يتبعها من معلومـــات تعيّنهـــا

---

(١) نفسه: ٢١٣.

(٢) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية : ٣٦.

(٣) ينظر:عبد العالي بو طيب، مستويات دراسة النص السردي، الرواية نموذجاً، علامات، م٩، جـــ٣٥، ١٤٩- ١٥٠.

لنا[١] لذلك فإنّ تودروف في حديثه عن الإرث المنهجي للشكلانين ميز بين الخطاب والإخبار، معتبراً أن الخطاب هو كل ملفوظ مشترط بمتكلم ومستمع، وعند الأول فيه التأثير على الثاني بكيفية ما، وهو ما أسماه بانتمائية الخطاب وإحالاته وعدم حياده، في حين أن الإخبار هو تقديم لأحداث وقعت في لحظة ما من الزمن دون تدخل المتكلم في المحكي[٢].

إن ما سمي بالمتن الحكائي يقابل بمستوى القصة الحكاية، كما أن المبنى الحكائي أو الخطاب يقابل بمستوى العرض (الحبكة)، ويتضمن زمن العرض وفضائه ومظاهره التي تتضمن بدورها السارد والمنظور السردي أو الرؤية أو وجهة النظر، ومثل هذا التقسيم لا يخلُّ بعناصر العمل الأدبي المتداخلة المتكاملة والتي اجترح على أنها ثلاثة عناصر هي: الحكاية المتمثلة في مجموعة الأحداث التي تدور في إطار معين وحول مجموعة من الشخصيات وتكون ذات نظام أولي خاص، والسرد المتمثل في نقل الأحداث من عالمها الأول إلى عالم الأثر الأدبي المكتوب وفق نظام يخالف نظامها الأول، والنص ذاته: وهو حاصل العنصرين السابقين وفيه يتحدد للرواية شكلها النهائي وتتضح خصوصيتها، وخصوصية الأدوات المستخدمة فيها كتقنيات سردية[٣].

كما قسم جيرار جينت دراسة القصة إلى ثلاثة مستويات:هي الزمن وهو: الذي يعبر به عن العلاقات بين زمن الحكاية وزمن الخطاب السردي، والمظهر وهو: الطريقة التي يتمثل بها القاص أحداث الحكاية، والصيغة وهي نوع الخطاب الذي يستخدمه القاص[٤] وقد اعتبر جيرار جينت أن كلمة الحكاية تدل على المنطوق

---

(١) ينظر: الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢: ١٨٠.

(٢) ينظر: تزفتان تودروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفتان تودروف، الإرث المنهجي للشكلانية، ترجمة أحمد المديني، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩: ٣٩.

(٣) ينظر: عمر صبحي محمد جابر، البنية والدلالة في روايات اسماعيل فهد اسماعيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢ : ٩٢.

(٤) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢: ٣٠.

السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكل موضوع الحكاية ومختلف علاقاتها من تسلسل وتعارض وتكرار، ويرى أن الحكاية تدل على الحدث غير أنه ليس الحدث الذي يروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصاً ما يروي شيئاً ما، إنه فعل السرد متناولاً في حد ذاته[١] في حين أن تحليل الحكاية يعني دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها، وبغض النظر عن الوسيط اللساني أو غيره الذي يطلعنا عليها، في حين أن تحليل الخطاب السردي يعني دراسة العلاقتين، العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها، والعلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه، ولينقسم الزمن إلى زمن القصة مهما كان مستوى مضمونها السردي حتى لو تكشف هذا المضمون عن ضعف في الكثافة الدرامية أو في المحتوى الحدثي، وزمن الخطاب[٢]، على أن كل حكاية هي منجز لغوي تروى عدة أحداث ولهذه الأحداث المروية راوٍ أو أكثر يرويها.

إن الاختلاف بين زمنية الحكاية وزمنية الخطاب يكمن في أنَّ زمن الخطاب طولي وزمن الحكاية متعدد الأبعاد، إذ يمكن أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد ولكن الخطاب مرغم على تقديمها متتابعة[٣]، وتنشأ العلاقات بين زمن الخطاب وزمن القصة من خلال منطق يبحث عن تفسير أو تتبع أو توصيف، وهو ما يسمى بتخطيب الزمن، وهو من مهمة الكاتب الذي يعطيه بعداً متميزاً واصفاً من خلال الروي إسقاطاته وتغييراته على زمن القصة، لأسباب تتعلق بتقنية السرد عند الراوي وأغراضه العامة التي غالباً ما تكون مبررة[٤]، بوصف أن الخطاب هو بشكل أو آخر سيناريو حدث محدد وينبغي أن يعمل الفهم الحي للمعنى التام للخطاب على

(١) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، المشروع القومي للترجمة، ط٢، ١٩٩٧: ٣٧.

(٢) نفسه: ٤٠.

(٣) ينظر: عبد الملك مرتاض، فن الرواية: ٢٣١.

(٤) ينظر: عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩: ٦٤.

إعادة إنتاج هذا الحدث المؤلف من علاقات متبادلة بين المتكلمين، ينبغـــي أن يلعـــب الدور ثانية، ومن يقوم بالفهم يضطلع هنا بدور المستمع، ولكن لكي يستطيع المرء أن يقوم بدوره ينبغي أن يفهم أيضاً بوضوح مواقع المشاركين الآخرين، مع صـــعوبة أن نعاين الذات المسرودة ونماثلها بصورة مطلقة مع الذات، فتماثل الأنا مع الأنـــا التـــي تخبر عن الأنا مستحيل(١)، كما أن العالم الممثل "represented" مهما كان واقعياً أو حقيقياً لا يمكن أبداً أن يتماثل كرونولوجياً مع العالم الواقعي الذي يحدث فيه التمثيـــل وحيث يوجد المؤلف – الخالق لمثل هذا التمثيل، إن كل ما في العمل قد أصبح ظـــلاً، وكل ما يدخل بالتالي في الكرونولوج الخاص به، هو نتاج، كما أنَّ كل صـــورة هـــي شيء منتج وليست شيئاً ينتج(٢) وبالتالي فإنَّ التخييل هو أســـاس التـــشكل الـــسردي، فالسرد يكون لحكاية متخيلة، وكلاهما مفهومان متلازمان، فلا قصة متخيلـــة بـــدون سرد، ولا سرد بدون قصة متخيلة(٣) حيث تتكون القصة من الأحداث في نظام زماني قيل صياغتها بواسطة اللغة وبواسطة السّرد الذي هو: الكلمات المكتوبة التي نـــدعوها بالخطاب السردي، وهو: الوسائل التي بواسطتها يبلغ المحتوى ما يحـــدث ومـــا قـــد حدث، في حين أنَّ عناصر السرد هي انحرافات عن حكاية بسيطة وجدت مسبقاً(٤).

وتنظر هذه الدراسة في الأزمنة الداخلية، أزمنة السرد على وجه الخـــصوص، وذلك للتباين الزمني أيضاً بين الروايات من حيث زمن الكتابة وزمـــن النـــشر، ولأن إلقاء الضوء على زمن ما قبل الكتابة لن يفيد هذه الدراسة التي جعلت بغيتها التركيـــز على الروايات النسوية من حيث هي منجزات تتجدد بالتلقي بفعل كل قـــراءة جديـــدة، وذلك بدراسة الزمن الذي يصاحب السرد المكتوب المفترض أنـــه يـــصاحب لحظـــة الكتابة(٥) ذلك أنَّ زمن السرد يمتلك بعداً واحداً وهو بعد الكتابة، الأمر الـــذي يجعـــل

---

(١) ينظر: تزفيتان تودروف، المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٢: ٦٧؛ ٧٢.

(٢) نفسه: ٧٢.

(٣) ينظر: عبد العالي بو طيب، مستويات دراسة النص السردي: ١٥١.

(٤) ينظر: والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة: ١٤٠.

(٥) ينظر: عبد الملك مرتاض، فن الرواية، بحث في تقنيات السرد: ٢٣٥.

الروائي يتوسل بالاختيار والحذف والانتقاء من الأحداث والشخصيات الواقعة في زمن الحكاية وفق ما يقتضيه السرد[١]، كما أن الرواية قد توقفت عن كونها كتابة قصة، وذلك لكي تصبح طريقة الكتابة، مع الإشارة إلى مقولة أن حدود الرواية السردية قد استكشفت كلياً، والطريق مفتوح الآن أمام روايات ستستخدم المدى الكامل للإمكانيات الكامنة في ميدان الرواية[٢].

كما أنَّ هذه الدراسة ستنظر في الزمن السردي بوصفه متوالية من الأحداث، وخطاباً ينتجه سارد، ينظمه المتلقي ويمنحه معنى[٣]، فالخطاب كمصطلح تنتمي جذوره في العربية إلى اتصاله بالخطب أو الحدث الواقع فيه التخاطب، وفيه جانب ذاتي يُسمى الكلام النفسي، ومن هنا فصّل النقد بين اللغة والحدث الخطابي الذي يتمخض عن النظام اللغوي، لنجد أنفسنا أمام ثنائية اللغة والخطاب، لتُعنى اللغة بالمخزون الذهني الذي تمتلكه الجماعة والأفراد، بينما يعنى الخطاب بما يختاره المتحدث من ذلك المخزون اللغوي ليعبر به عن فكرته[٤].

وإذا كان الخطاب في الرواية يتمثل في وجود كل من الراوي الذي يقوم بالروي مقابل القارئ الذي يتلقى الحكي، فإنَّ من المهم أن ينظر للخطاب من الزاوية الأدبية على أنه شكل للتعبير، بالاهتمام بالعلاقة المفترضة بين الراوي والمتلقي المتوهم حين تتجلى سلطة الخطاب في قدرته في التأثير على المخاطب أو المتلقي عبر مجموعة من الوسائط والتقنيات، فالخطاب يضمر سلطة ما حتى وإن لم يفصح عنها، حيث أنّ النص لا يتشكل بطريقة عشوائية، وإنما تحكمه قوة اجتماعية ينتمي إليها فيكون بذلك جزءاً من رسالة المؤسسة إلى المتلقي، وبذلك لا بدَّ من القول أن الخطاب مهما تنوعت وتعددت أشكاله يعبر عن جماعة، ويعكس مظاهر أيديولوجية متنوعة تخاطب وتحاور وتحاول أن تقنع وتؤثر وتحدث هيمنة من نوع ما[٥] وغالباً

---

(١) تنظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق: ٦٩.

(٢) ينظر: جيرمن بري، روائيون يبحثون عن الرواية، الثقافة الأجنبية، ع١، السنة التاسعة، ١٩٨٩:٢٧

(٣) ينظر: والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة: ١٠٦.

(٤) ينظر: عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي: ٤٧٢.

(٥) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ١٥٥-١٥٧.

ما تتميز هذه الهيمنة الخطابية بأنها تصب في موضوعات (السياسة، الدين، والجنس) مع العلم أن لحقول المعرفة المختلفة خطاباتها الخاصة بها[١] وهذا ما جُلّي في غير موضع من هذه الدراسة، ويأتي الحديث عنه في هذا الباب للتمييز بين مستويات دراسة النص الأدبي بما يخدم مظان البحث، بادئين بدراسة افتتاحية الرواية أو بدايتها بوصفها مشهداً سردياً مجتزءاً من الزمن، تمهد الدخول إلى إفضاءات النص الخطابية والنصيّة التي تحيل بواسطة السرد اللغوي على بنى الزمن في الروايات[٢].

إن دراسة البناء الزمني في الروايات ونعني به البناء الزمني الروائي الداخلي سيبدأ من افتتاحية الرواية ومنذ ابتدائها، بافتراض أن معظم الروايات تبدأ بعنصرين أساسين هما: الماضي والمكان، حيث تتميز الافتتاحية في الرواية بكثافة زمنية كبيرة، يحشد فيها الروائي ماضياً طويلاً في حيز قصصي صغير[٣]، تخضع الأفعال في هذا الحيز القصصي الصغير لترتيب زماني فيه تفصيل وتدرج، وهي مجتمعة تكون المشهد الأول، أو المقطع الأول من اللوحة[٤]، فها هي افتتاحية رواية لطفية الدليمي من يرث الفردوس[٥] تبدأ بالماضي كعلامة إشارية دالة على الزمان الذي حدثت فيه الأحداث ويعاد سردها موحية بالمسافة الزمانية ما بين زمن حدوث الحدث وسرده، "نهضت مزينة تحضر كأس الماء من مسقاة الحصن، في الباحة الحجرية، والكون سكون ورقدة واحدة كأن لا حياة، وكأن لا صبح سيأتي، كانت النار تضطرم في أعماق سحبان في ذلك الموضع المنيع... ولا شيء يروي ظمأ سحبان، يظمأ والعالم من حوله يتراءى لسواه مثل بحر ملح أجاج يعوي بالري، لكنه يذبح بالظمأ، ويرى من حوله يغترفون ماء الملح ومنه يشربون"[٦].

---

(١) تنظر: رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدّم في الرواية العربية المعاصرة: ١٨؛ ١٩.

(٢) ينظر: شعيب الحليفي، وظيفة البداية في الرواية العربية، الكرمل، ع٦١، ١٩٩٩: ٨٨.

(٣) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية: ٣٩.

(٤) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النصّ: ٦٣.

(٥) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٥.

(٦) نفسه: ٥.

إنَّ الأفعال في هذه الافتتاحية والموحية بالتفصيل والتدرج توثث مشهد الافتتاحية مكونة بنية المشهد المنطقية في سرد أفقي يجعل من فعل تناول كأس الماء وسط حياة ماؤها ملح أجاج بداية لسرد الرواية التحليلي، وليكون هذا المدخل في الافتتاحية المعنونة بالصعود إلى جبل الساهور، قد كثف واختزل مُدداً زمنية سيعود إليها السرد عندما يدخل حيز التفصيل بتقنيات السرد الزمانية، لذلك فإن الزمن الذي سبق ليلة الخروج من حصن المسهج لم يعين على وجد التحديد، وكثف في ابتداء لحظة الخروج هذه، فالسارد العليم هنا اقتطع فترات زمنية من زمن القص الحقيقي، وابتدأ من هذه النقطة التي علينا أن نسلم بها أيضاً وأن ننطلق منها في تحليل وتحديد البناء الزمني في الرواية.

إننا في افتتاحية الرواية أمام نوعين من الزمن، زمن المعطى الأولي وهو الزمن الموجود منذ البداية، ويغمر كامل النص، والغالب أنه يطابق زمن التلفظ، والمطابقة هنا تأتي من وجود الأنا المركزية المتكلمة التي توزع كل شيء انطلاقاً من ذاتها معتبرين إياها مركز الوجود، ومثل هذا الزمن الأولي مطابق للتلفظ ومطابق للتفكيك، ومطابق للزمن الكرونولوجي وهو زمن محايد يحتمل جملة من التأويلات، لأنه غائم ويشترك فيه الباث والمستقبل، وهذا الاشتراك شرط أساسي في فهم النص، والزمن الإحالي وهو الزمن الداخلي المستفاد من صيغة الفعل ومن دلالة أسماء الزمان وغيرها من المركبات الدالة على الظرفية الزمنية والذي لا يتعلق بالزمن المعطى الأولي تعلقاً مباشراً وإنما يتعلق بزمن إشاري، فكل فعل وارد في مركب إسنادي فرعي فزمنه إحالي(١).

من هنا فإن البناء الزمني الإحالي سيدرس من خلال دراسة النص في المستوى الأفقي، وبالوقوف على التركيبات اللغوية التي تحقق وفق تركيبتها تلك إحالات زمنية من خلال عرض المحتوى، وهو عرض مباشر للذاكرة يقتضي وجود ارتدادات وانبثاق علاقات عشوائية، وأحياناً ضياع كل منطق ومعقولية، وتبديداً للمفهوم أو التصور السوي للزمان، وهنا فإنَّ المفهوم المنطقي للزمان كما يبنيه العقل العملي غير متوفر في الرواية، وهو الأمر الذي دفع بعض النقاد كرولان بارت إلى

---

(١) انظر: الأزهر الزناد، نسيج النص: ٧٤- ٩٦.

المطالبة بتسمية الزمان في الرواية بالزمان السيميولوجي ليميزه عن الزمان الواقعي المألوف[1].

إننا في الرواية بصدد زمن حدثي هو زمن الأحداث المتتالي، وبصدد زمن لساني مرتبط بالكلام المحدد بوظائف خطابية، وهذا الزمن وهو الجهاز الشكلي للتلفظ، هو الحاضر اللساني الذي يعد أساس كل التقابلات الزمنية للغة[2]، وهذا ما نعنيه حين يقال إن الماضي المسرود هو في الحقيقة حاضر الرواية، لذلك تجنح معظم الروايات إلى ابتداء يوهم بأن ما وقع وما سيقع من حوادث هو حقيقي، يبدأ بالماضي والمكان وهذا ما نجده في ابتداء رواية الميراث لسحر خليفة " جئت إلى الضفة بحثاً عنه، بحثاً عنهم، بحثاً عن وجهي في الغربة، وصلتني رسالة من رجل يذكر فيها أن الوالد في مكان ما، أي أنه حي يرزق، وأن الرجل هو عم لي، وأن المكان وادي الريحان"[3]، يحضر المكان ويحضر الزمن الماضي في ابتداء القص للإيهام بأن ما في الرواية من أحداث هي أحداث واقعة وتقع في السياق الروائي، ذلك أن الرواية تحتوي كل ما في الواقع من واقع.

إن ابتداء الجزء الثاني من رواية سحر خليفة "الميراث" والذي يعني ابتداء وقوع الأحداث في الضفة الغربية وهذا الجزء المعنون " بالميراث " وفيه قطع زمني عن الوقائع التي سردت في الفصل الأول من الرواية والذي كان يمثل افتتاحية السرد ويعنى بالمدة الزمنية التي عاشتها البطلة زينة في أمريكا، يبدأ كما لو كان افتتاحية جديدة في الرواية بالمكان والزمان الماضي أيضاً، " وصلتني رسالة من عم لي يقول فيها ما معناه: عجّلي قبل أن ينقطع الخيط ويسقط حقك في الميراث... وطرت في أول طيارة إلى مطار اللد، ومن هناك إلى نتانيا، وبتكسي اسرائيلي عبرت الخط الأخضر حتى وصلت إلى مشارف وادي الريحان[4]، وهنا تصبح هذه البدايات هي

---

(١) ينظر: محمد علي الكردي، النقد البنيوي بين الأيديولوجيا والنظرية، فصول، م٤، ع١، اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٣: ١٤٨.

(٢) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص: ٧٤.

(٣) سحر خليفة، الميراث: ١١.

(٤) نفسه: ٤٣.

النقطة التي يستطيع السارد من خلالها السيطرة على عناصر النظام، وبيان الأساليب التي تشكلت من خلالها الرواية[١].

إن الرواية كتركيبة معقدة من قيم الزمن المختلفة عند القارئ والكاتب والبطل أيضاً، تتوسل بالكلمات كجزء من نظام الطبيعة الزمني تروم إلى بناء وهمي من التكامل والاستمرار والحاضر والحضور، وتروم إلى نقل المتلقي خيالياً من حاضره الأيديولوجي إلى ماضي الرواية القصصي الذي يترجم عكسياً إلى حاضر متخيل يعتمد على طريقة معالجة هذه القيم من قبل الروائي، وعلى قدرته على إبقاء التوازن مناسباً بينها جميعاً[٢].

من هنا تبرز الكينونة الزمنية الموضوعية من خلال تمثلها الزمني في الرواية وهي لا تساوي إلا نفسها على سبيل الحقيقة[٣] لذلك فإن الوحدات الزمنية المرتبطة بدوران الليل والنهار كوحدات زمنية دالة على الأحداث التي مضت من القص والأحداث التي يرهنها السارد العليم حين يربط الزمن بأدوات إشارية تدل على وقوعه في اللحظة والتو وكأن الفعل المقترن بالزمن يدل على زمنه الحقيقي "لم يجد الجواب: سيخرج معها الآن، ولسوف يسلك سلوك رجل جديد، ويقوم بالأفعال غير التي ألفتها مزينة، تغير العالم فتغيرت نظرته إليه"[٤] . إن مثل هذه الوحدات الإشارية تساهم في تعين الموضوع بالإشارة إليه، مراعية المسافة الفاصلة بين المتكلم أو المخاطب من جهة، وبين المشار إليه من جهة أخرى، متخذة محتوى مما تشير إليه ومحددة المدة التي تتم الإحالة عليها.

وقد شكل محور دوران الليل والنهار محوراً زمانياً تمَّ إحالة الكثير من الأحداث عليه "فالوصول إلى أقرب قرية ممكنة لن يكون قبل انقضاء النهار"[٥] وأهل القرية ما سمعوا بفرار العاشقين سحبان ومزينة من الحصن "وألا أنبتوا لهم الهول كل

(١) ينظر: أ. أ مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧: ٧٥.

(٢) ينظر: عبد الملك مرتاض، فن الرواية، بحث في تقنيات السرد: ٢٣٥.

(٣) أ. أ مندلاو، الزمن والرواية: ٧٥.

(٤) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٧.

(٥) نفسه: ٧.

ساعة"[١] والعاشقان الهاربان الفاران أمضيا ردحاً طويلاً من الليل الروائي دون نوم[٢] يتأملان حياتهما التي امتدت عبر زمنين تفصل بينهما ساعة الرحيل[٣] وحين تمــددت مزينة فوق العشب متوسدة ذراعها وسحبان ينظر إليها بخشيته القديمة نفسها ويتـــذكر فجر هربهما الأول من مدينتهما "مدرارة" حيث غادراها عند انتهاء النهار وباتا ليلة لا تنسى في العراء، تذكرت ليل خروجهما في ذلك الفجر، حين ســهرا الليــل بانتظــار ساعة الرحيل[٤]، فدوران الزمان في رواية من يرث الفردوس يرتبط أشــد الارتبــاط بالحدث الرئيس وما تلا ذلك من أحداث، فالساعة والليل والنهار يحــددان بالارتكــاز على محور هروبهما وخروجهما من المدينة باتجاه حصن المــسهج وهــو الحــصن المفترض أنّه فردوس ويشكل بديلاً للمدينة التي استلبتهما وتوعدت علاقتهما بالإفشال، كما شكل دوران الليل والنهار ميقاتاً للأحداث، ذلك أن حدث الهرب من مكان باتجاه آخر لن يحدد بالساعة بقدر ما سيرتبط بزمن أكبر وأشمل وله علاقة بفعــل الهــرب نفسه وهو الحدث، فالفجر الذي آذن بالتحرك استبق بليلٍ ســتار، وحتــى الوحــدات الزمنية التي تقصر عن الساعة والنهار أو الليل، هي وحدات زمنية عائمة أيضاً تتحدد باللحظات واللحظـــة، "انتزعا نفسيهما اللحظة من تعب النوم الذي رقدا فيــه عقــب مسيرة نصف ليلة بين مدينة مدرارة وحقولها وبين برزخ النجاة"[٥].

ويدخل الزمن الموضوعي أجواء النص أيضاً ولكن دون أن يــشكل محــوراً ترتكز إليه الأحداث "أضاعا عشر سنوات من عمريهما فــي جنــون الامتثــال لمــا حولهما"[٦]، ليظل هذا الزمن الروائي المعروف لدى القارئ متمثلاً في وعيــه أيــضاً وفارضاً سطوته على المتلقي ملتحماً بزمن القراءة رغم أنه كينونة زمنية موضـــوعية لا تساوي إلا نفسها على سبيل الحقيقة.

---

(١) نفسه: ٩.

(٢) ينظر: نفسه: ٩.

(٣) ينظر: نفسه: ٩.

(٤) ينظر: نفسه: ١٢.

(٥) نفسه: ١٥.

(٦) نفسه: ٢٣.

إن ورود الزمن الموضوعي كمحور لتجلي الأحداث الروائية يشير أيضاً إلى وقع هذا الزمن على الشخصيات الفاعلة في الرواية والتي تقوم بتسيار الأحداث والمضي بها صعداً، مما يعني علاقة جدلية تربط الإنسان بالمكان والزمان أيضاً، وهذه العلاقة الجدلية تفاعلية من زاوية التأثر والتأثير، فالزمان والمكان يؤثران في الإنسان ويؤثر فيهما، فهاهما في لحظات الخوف يصبحان شيئاً يتوالى ويفقدان معناهما المتعارف عليه والمبني بخيوط من الألفة، فهاهي مزينة لم تميز في عتمة الغرفة الحجرية الباردة المكان والزمان وعندما نطق باسمها تنبهت وانجلت عنها حيرة النائم الذي يصحو على دنيا ملتبسة(١) واللحظات ثقيلة في فجر البراري والعاشقان هاربان من فردوس الحصن، "الوقت ثقالة، جبل جديد يجثم على الروحين المشحونتين بقوة الرغبة، رغبة إنقاذ النفس بتجشم الصعاب، ونبذ متع الحياة إلا متعة الحب"(٢) يسبغ على الزمن مشاعر إنسانية نابعة من إحساس الإنسان بالحدث والذي يكتسي بالزمن، فالفجر الذي شكل في حياة سحبان ومزينة ميلاداً جديداً وانطلاقات جديدة أصبحت لحظاته وهي من أصغر وحدات الزمن الذي تمثل لحظاته الكبرى بدوران الليل والنهار، كأنها الجبال الراسية من ثقلها ووطأتها، بل إن الليل يتحول إلى وحش كاسر مخيف عندما يبتعد العاشقان عن المدينة باتجاه مفازات ومناطق جديدة ستوصلهم إلى الحصن الفردوس المنشود، والذين سيجدون فيه أناساً اعتكفوا تمكنوا منذ سنين في هذا الملاذ، كانت مزينة خائفة في مبتدأ الليل، فقالت له: "نحن نسلك طريقاً لم تطأها أقدام البشر، وقد يأكلنا الوهم ويبتلعنا الليل مثل وحش منهوم"(٣)، هذا الليل المخيف في خطة هرب العاشقين ينجلي عن يوم جديد "هو يوم النجاة الأول حيث لا خوف ولا تأثيم ولا ارتداد"(٤) يصبح اليوم والليل والنهار واللحظات بدائل دالة

---

(١) ينظر: نفسه: ٩.

(٢) نفسه: ٢٦.

(٣) نفسه: ١٤.

(٤) نفسه: ١٥.

للزمن المعياري المؤرخ بالتواريخ والساعات، فهذه الوحدات الزمنية تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة تصبح اللحظة فيها أكثر دلالة، وأكبر حظاً من السنة[١].

لقد ارتبط هذا الزمن الروائي في رواية من يرث الفردوس والذي جنحت إلى تغييب الزمن المتعارف عليه واستبداله بأزمنة مستقاة من الطبيعة والكون وذات طبيعة تراتبية تعاقبية بما يمكن أن يسمى بالزمن الكوني الدائري العظيم، الزمن الأزلي المتكرر المرتبط بالبعد الملحمي، حيث يتميز هذا الزمن بغياب الحدود الحقيقية للزمن، لا يكون فيها حاضراً أو ماضياً أو مستقبلاً، بقدر ما يمثل حالة من الوعي تشمل الأشكال الثلاثة للزمن الموجودة سوياً، وتكون الصفة الكبرى، لمثل هذا الزمن العظيم هي ثروته غير المحدودة من الدلالات[٢].

يقول السارد العليم لرواية من يرث الفردوس مجلياً زمناً عظيماً غائماً يصعب تحديده على وجه التقريب: "إنهما يعرفان رائحة الدم البشري، وهذا التراب الذي صيّره العابرون بين الأزمنة طرقاً ممهدة"[٣]، وفي مقطع آخر ها هو سحبان يلتحم بالزمن الكوني العظيم "تذيب نورنا في نور الكون اللامتناهي، ونفنى، لعل ميتة في الشمس تذيب تلك الجذوة المهلكة التي استقرت في أحشائنا عبر ليل الدهور"[٤]، "وهما ورقتان تدسّهما قوة مبهمة في كتاب الزمن"[٥] يصبح الزمن هنا حالة من الوعي المؤرق بصرف النظر عن ارتباطه بأية وجهة، يتجرد الزمن ليصبح قيمة مطلقة يصعب الإمساك بها أو الوقوف في وجها مشكلة حالة اغتراب وجودية.

ويبدو الزمن الموضوعي المحدد بالساعات والتواريخ مرتبطاً بحياة الاستقرار في مكان ما، والزمن الغائم، في حالة الهرب والرحيل هو الأكثر قدرة على تمثل الأحداث وهي تقع على محوره، أما الزمن الموضوعي فعلاقته جلية واضحة حينما

---

(١) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية: ٤٥.

(٢) تنظر: مريم قاسم السعد، أنماط الزمن لدى ت، س اليوت في الرباعيات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٢م: ٧٧.

(٣) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ١٦.

(٤) نفسه: ٦.

(٥) نفسه: ١٠٤.

يرتبط بمسكن، بمكان خاص، فها هي مزينة وهي تستعيد الأحداث التي سبقت هربهـــا مع سحبان، حين قال لها وهما يرتبان الخروج: "في الساعة الـــسابعة تحـــضرين، لا تأتي معك إلا بحذاء متين يقاوم مسيرة طويلة حسناً سأفعل، ستراني أمامك في الساعة السابعة"(١) وكأن خروجهما من المدينة قد استبدل ميقاتاً بميقات آخـــر، كـــي يـــصبح الزمن متلائماً ومتناظراً مع الأحداث التي تمرُّ من خلاله ومن خلال الإحساس به.

ولما وصلا حصن المسهج فقد وجدا تقويماً مختلفاً، مكتوبـــاً ومرســـوماً باليـــد يبتدئ عامه بالأول من حزيران تاريخ وصول الرجل الأول والمرأة الأولى إلى حصن المسهج، ثم أدرجت في جانب من التقويم تواريخ وصول كل عائلة، وتواريخ الأعيـــاد والمواسم التي ابتكرها أهل الحصن، واحتفلوا بها، كان التقويم يشير إلى تاريخ محدد: "ثلاثون سنة للعزلة"(٢).

يقتطع أهل الحصن من التقويم الزمني المتعارف عليه تقويمـــاً آخـــر، خاصـــاً بحصن المسهج ومبتدءاً بأول وصول لأول اثنـــين هربـــا مـــن العـــسف والخـــسف المجتمعي، استبدال زمن بزمن آخر خاص بتجربة في سياق جديد، ولكن حتـــى هـــذا الزمن لم يكن بالإمكان أقامته بمعزل عن الزمان الكوني المعيش، وهو ثلاثون ســـنة من العزلة، ولكن السارد العليم أراد أن يكسب هذا الزمن أبعاداً أســـطورية مختلفـــة تساهم في تبرير هروب الناس باتجاهه، وليساهم في إيجاد إيقاع روائي فيـــه تـــشويق ومفارقة لرتابة السرد التي تسير خالية من أحداث كبـــرى عظيمـــة توجـــد الـــنقلات السردية المشوقة والباعثة على الترقب والدهشة والافتتان، كما أن هـــاجس الـــسارد بإيجاد حكاية أسطورية موازية شبيهة بحكايا ألف ليلة وليلة للإفادة من عجائبيتها التي تبرر الخارق والعجائبي وتوظفه في سياق الأحداث، كان الدافع وراء اصطناع زمانية جديدة للعزلة مما يضفي على الزمن دلالة التعالي والأسطرة السامحة بامتداده وتوغله في كل اتجاه.

---

(١) نفسه: ٥٥.

(٢) ينظر: نفسه: ١٠٥.

لقد حضر الزمن في الروايات قيد الدراسة بشكله الغامض المتمثل في الظـلام والليل والصباح ليخلص هذا الكل الزمني إلى زمن محسوب محدد وهو الزمن الموضوعي المتعارف عليه.

إننا في أي عمل أدبي أمام زمنين مهما كان الجنس الذي ينتمي إليه العمل الأدبي، الزمن الحاضر الذي يجعله التعبير السردي المباشر حاضراً خلال أمد القراءة والزمن المنفصل الذي يتوزعه الحاضر والماضي والمستقبل[١]، ويتموضع داخل العمل الروائي وفق مواضعة سردية قد تأتي به متراتباً وقد تعتمد تقنية تكسير التتابع الزمني الخطي الصاعد لتأتي به متقطعاً حيث يقوم بإلغاء ترتيب الأحداث، وليس له صفة واضحة كالزمن الهابط الذي يقوم على أسلوب الاسترجاع، أي أن الرواية تضع أمامنا ومنذ البداية نهايتها ثم يبدأ الزمن بالتراجع كاشفاً حيثيات الموضوع وأبعاده، أو الزمن الصاعد الكلاسيكي الذي ينمو ويتحرك بسرعة طردية تدريجية تصاعدية تتوافق ونمو الحدث الذي يرافق البطل منذ الصغر حتى ينتهي بنهايته مروراً بتدرجه في سلم حياته، بل هو مزيج منهما ينقل القارئ من شريحة إلى شريحة أخرى ويظل الزمن المتقطع يمارس التنقل والتنويع حتى نهاية الرواية[٢]، على أن الزمن في الحكاية المكتوبة ينهض على أساس أنَّ زمن الحكاية يندمج في زمن الحكي فيشكلان زمناً واحداً مندمجاً قائماً على اندماج الوحدتين الزمنيتين معاً[٣].

وقد أشارت الدراسات إلى وجود كتابة في درجة الصفر وتكون في حالة الترتيب تزامناً بين المتتالية القصصية والمتتالية السردية، حيث يكون هناك تواقت دقيق بين الحكاية والقصة، دون تسريعات ولا تبطئات تظل فيها العلاقة بين مدة القصة وطول الحكاية ثابتة دوماً في حكاية ذات سرعة متساوية[٤]، وإلى كتابة سردية

---

(١) ينظر: ادريان مارينو، نحو تعريف للأجناس الأدبية، ترجمة صلاح السعيد، الثقافة الأجنبية، ع٤١٣، ١٩٩٧: ٨٧.

(٢) ينظر: عوني الفاعوري، تجليات الواقع والأسطورة في النتاج الروائي لابراهيم الكوني، عمان، ٢٠٠٢: ١٢٥.

(٣) ينظر: عبد الملك مرتاض، فن الرواية، بحث في تقنيات السرد: ٢٣١.

(٤) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية: ١٠١.

تتجلى فيها المفارقات الزمنية السردية، التي تدل على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين: الترتيب الزمني للقصة والترتيب الزمني للحكاية بتقنيات الاسترجاع والاستباق، كما يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيداً، وتسمى مدى المفارقة الزمنية، كما أن المفارقات الزمنية السردية المبنية على أساس التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية وقياسها يسلمان ضمنياً بوجود نوع من درجة الصفر التي تشكل حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة(١).

وعندما لا يتطابق نظام ترتيب الأحداث في الزمنين: زمن السرد وزمن الحكاية بسبب تعددية الأبعاد في زمن الحكاية الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث حكائي واحد في حين أن زمن السرد يملك بعداً واحداً هو بعد الكتابة على أسطر الرواية ما يؤدي إلى ظهور المفارقة السردية التي تكون تارة بالارتداد إلى الماضي، وتارة بالاستباق أو الاستشراف لأحداث لاحقة(٢) وترجع المفارقة هذه إلى الكاتب الذي يتحرك حراً في الزمن الذي يختاره لبدء السرد فقد يبدأ روايته من النهاية أو الوسط، وله الحرية في البدء من أية لحظة يريدها(٣).

ولرصد تتابع الأحداث على محور الزمن في الروايات قيد الدراسة سننظر في تقنيات السرد الزمنية هذه وأولها:

٣-٤-١ الاسترجاع

تعتبر تقنية الاسترجاع في السرد من أهم وأعم التقنيات السردية المرتبطة بالزمن في الرواية، وقد أطلق عليه كمصطلح مسميات: الارتداد والسوابق والاستذكار والإرجاع(٤)، ويعني الاسترجاع بأنه كل ذكر لا حق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، والاسترجاع وجه من وجوه الترتيب، ويتشكل بالقياس إلى الحكاية

---

(١) نفسه: ٤٧-٥٩.

(٢) تنظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق: ٦٩.

(٣) ينظر: ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (د.ط) ١٩٩٠: ٣٣.

(٤) تنظر: رنا عبد الحميد سلمان الضمور، فؤاد التكرلي روائياً، رسالة ماجستير مخطوطة مقدمة لجامعة مؤتة / ٢٠٠٢ ؛ سيزا قاسم، بناء الرواية: ٤٠ ؛ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ١٢١.

التي يندرج فيها، حين يتم العودة إلى ماض لاحق لبداية الرواية(1)، والاسترجاع هو ترك الروائي مستوى القص الأول، ليعود إلى أحداث ماضية سابقة فيرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، وهو تقنية فنية تتمثل في إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه، ليعود لاستحضار أو استذكار أحداث ماضية(2)، كما أنها تقنية سردية يتطلبها ترتيب القص في الرواية لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها والتي لم تذكر، ويعود السارد إلى الوراء ليصاحب الشخصية مراعياً الالتحام بالنص، الأمر الذي ينجي النص من التفكك والتشتيت(3)، والاسترجاع هو مخالفة لسير السرد، تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق كما أنّه يسلط الضوء على ما فات من حياة الشخصية أو على ما وقع لها خلال غيابها عن السرد(4).

إن الحدث الاسترجاعي الذي يقوم على الرجوع بحركة الزمن إلى الوراء، يهدف إلى إضاءة الزمن الحاضر، كما يملأ الفجوات التي يخلّفها السرد وراءه بإعطاء معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد(5)، مما يساهم في ترابط أحداث القصِّ ومنطقيتها.

وللاسترجاع أنواع: أهمها الاسترجاع الخارجي الذي يعني استرجاع حوادث وذكريات مختلفة تشير إلى ماضٍ بعيد أو قريب، يملأ بها ثغرات السرد، كما يقوم الاسترجاع الخارجي بوظائف تفسيرية تسلط الضوء على ما لم يذكر من حياة الشخصية أو ما يذكر من أحداث وقعت لها، كما أنه يحرك المشاعر ويعقد المقارنات والمفارقات التي تساهم في بناء الإيقاع الروائي هذا بالإضافة إلى أنّه تقنية تتمم الأحداث وتلاحمها في كل ذي دلالة.

---

(١) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية: ١٢١.

(٢) ينظر: عبد العالي بو طيب، إشكالية الزمن في النص الروائي: ١٣.

(٣) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية: ٤٠.

(٤) ينظر: ابراهيم خليل، ايقاع الزمن في الرواية العربية، الرأي الثقافي، ع١١٨١٢، الجمعة ١٧ كانون الثاني ٢٠٠٣: ٨.

(٥) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ١٢٢.

ويقطع الاسترجاع بطرق متنوعة من وصف أو حوار، كما يقطع الاسترجاع باسترجاع آخر دون إرباك مما يحقق التداخل المفترض في السرد، والذي يؤكد قدرة الكاتب على دمج الأحداث مع بعضها وحدة واحدة ذات دلالات(١).

كما يقطع الاسترجاع بحذف ويستأنف من حيث كان قد توقف بالضبط، إما بالاستئناف الضمني، وكما لو أن أي شيء لم يكن قد قطع السرد، أو بالاسترجاع الخارجي الذي يعني أيضاً العودة إلى ما قبل بداية الرواية(٢).

أما الاسترجاع الداخلي، فهو العودة إلى ماض لاحق لبداية الرواية أو ترتيب القص، في حين أن الاسترجاع المزجي هو الذي يجمع بين النوعين(٣)، ويُسمى بالاسترجاع المختلط(٤).

إن الاسترجاع حين يعني العودة إلى ماضي السرد لا يعني عدم وجود حكاية ذات سرعة متساوية، دون تسريعات ولا تبطئات، تظل فيها العلاقة بين مدة القصة، وطول الحكاية ثابتة دوماً(٥)، ومن تقنيات الاسترجاع: تيار الوعي، والسيرة الذاتية والحلم، والمنولوج الداخلي، والتنبؤات أو الافتراضات الصحيحة وهو من ضمن الاسترجاع الداخلي(٦).

إن الاسترجاعات الداخلية التي يتطلبها ترتيب القص في الرواية لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها، والتي لم تذكر في النص، ولمعالجة الأحداث المتزامنة أيضاً حيث يستلزم تتابع النص أن يترك حدث ليذكر آخر بافتراض شعور خاص أو ذكر أمور ذات دلالة خاصة هو من أكثر التقنيات السردية الملتحمة بالزمن وروداً في الروايات قيد الدراسة، بل إن الزمن الاسترجاعي لأحداث الرواية شكل سمة أساسية من سمات السرد في هذه الروايات، ففي رواية "من يرث الفردوس" نجد

---

(١) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية: ٤٠.

(٢) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية: ٦٠.

(٣) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية: ٥٤.

(٤) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية: ٦٠.

(٥) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية: ٤٣.

(٦) نفسه: ١٠٢.

السارد العليم قد أرقد البطلين العاشقين سحبان ومزينة مرتـــديين ملابـــسهما كاملـــة، يتأملان حياتهما التي امتدت عبر زمنين تفصل بينهما ساعة الرحيل(١)، فتأمل الحيـــاة هنا تأمل استرجاعي للأحداث التي سبقت رحيلهما عن المدينة فارين باتجـــاه حـــصن المسهج، وهنا فإن الاسترجاع لأحداثها ولما مر فيها مما أثر على هـــذين العاشـــقين ودفعهما للفرار والدخول في الزمن الثاني الذي انفصل عـــن الـــزمن الأول بـــساعة الرحيل، وهو استشراف لما كان سيحصل معهما بعد الرحيل والإتيـــان بـــه مجمـــلاً مسترجعاً.

لقد انبنت هذه الرواية وهي رواية "من يرث الفردوس" بمجملها على استرجاع الأحداث ببعديها القريب والبعيد، كما انبنت رواية " الميراث " أيضاً على هذه التقنيـــة وكذلك رواية ذاكرة الجسد الذي كانت عبارة عن استرجاع لقـــصة حـــدثت وكتبـــت ويستعاد سردها بعد اكتمالهـــا، ومن داخل الرواية ذاتها، مما سيوضـــح فـــي حينـــه، فالاسترجاع الذي انبنت عليه أحداث رواية "من يرث الفردوس"، ابتدأ ومنذ اللوحة أو المشهد الأول بنهوض مزينة لشرب الماء من حصن المسهج بعد الوصول إليه، حيث أن مرحلة الوصول إلى هذا الحصن وشرب الماء منه قد تـــمَّ بعـــد رحلـــة مـــضنية تسترجع أحداثها وتفصيلاتها مقطوعة بالوصف والمشهد والحوار وغيـــر ذلـــك مـــن التقنيات التي يقطع بواسطتها السرد الاسترجاعي.

وبعد هذا الوصول إلى المكان الذي طالما جاهد سحبان مضنياً روحـــه منهكـــاً رأسه والجسد كي يظل في منجى من السوء، كي يظل الحصن في منجى من الـــسوء، يفجئنا السرد باستباق يمكن أن يرجأ كيلا يضر بإيقاع التشويق الروائي الذي ســـينبني على ايقاع خطوات العاشقين اللذين فرا من المدينة باتجاه الحـــصن المـــلاذ والحلـــم، يفجئنا السرد باستباق يشير إلى ظمأ سحبان الدائم وزمجرة الأسئلة في حلقه وأنّه يندفع إلى الفرار مرة أخرى، ذلك أنه اكتشف بطلان وهم ظنه حقيقة صلدة، واحتمى بصرح هوى، عازماً على المجازفة والرحيل إلى مكان جديد هو جبل الساهور إذ أن حـــصن المسهج لم يشف علته من ماء الحلم، وظلت اللعنة تلاحقه ومزينة، وها هـــو كبـــاقي

---

(١) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٩.

البشر الذين يتساقطون في أجل مرسوم[١]، وكما يشير السرد فإنَّ القرار كــان قــرار سحبان وفكّر فيه بشكل فردي، وأن الحلم ظل يشعره بالظمــأ وبالمــسافات الظامئــة مقرراً اصطحاب مزينة معه "سآخذ مزينة إلى جزيرة "النسيم" لعلنا ننجو هناك من هذه اللعنة التي تلاحقنا"[٢] رغم أنَّ السرد الاسترجاعي اللاحق يحدثنا بحجــم التــضحيات المهولة التي قدمتها مزينة على الصعيد العائلي والصعيد المجتمعي في سبيل مرافقتها لسحبان في هروبها من مدينة مدرارة، وهي تضحيات أكبر بكثيــر مــن تــضحيات سحبان بسبب من خصوصية وضعها كامرأة في مجتمع شرقي محــافظ، وهنــا فــإن الرواية أوقعت سردها الاسترجاعي في مأزق استباق النتائج ثم ساقت المقدمات ممــا أخلّ بإيقاع الرواية التشويقي الذي انبنى على ايقاع الخوف والقلق بسبب من المغامرة التي اندفع إليها العاشقان هرباً من جحيم مدينتهم الذي يسحقهم بلا هوادة.

يتم في الصفحات الأولى من الرواية استرجاع أحداث الهــروب الثــاني مــن حصن المسهج الذي قضيا فيه عاماً كاملاً، بعد ليلة أحداث دامية أبقاها السرد معميّــة مبهمة، وأشار إلى أنّها ليلة تصارع فيها الموت والحياة، إذ غُمر الحصن بماء مدرار غمر الأرض كلها والحصن الذي ظلَّ شامخاً رغم تصدعه، وبدا كما لو كان ســفينة نوح تبحث عن مرساها، ولكنه أي هذا الحصن فَقَدَ سحره الزائف، وفي الليل الأليــل، تسللا إلى ممر جانبي من الحصن وفرّا من جديد في اتجاه معاكس لمدينة مدرارة التي فرا منها فرارهما الأول، إلى أن تلاشى الحصن ملتفاً بضباب الصباح يــشمخ وســط الفراغ الصحراوي، أشبه بمعجزة سرعان ما غدت شيئاً مألوفاً وانتهت مثــل أكذوبــة خادعة أو برق خلب[٣].

يضعنا السرد أمام أكثر من استرجاع بعيد، الاسترجاع المتعلق بالفرار الثــاني من حصن المسهج والذي تبدأ به الرواية، واسترجاع الأحداث الثــاني الــذي يتعلــق بالفرار الأول من مدينة مدرارة باتجاه الحصن الحلم، والوجهة الجديــدة هــي جبــل الساهور والزمن الموضوعي هو بانتظار فجرٍ جديــد، وفــي الفــصل الثــاني نجــد

---

(١) نفسه: ٦.

(٢) نفسه: ٦.

(٣) نفسه: ١٠.

الاسترجاع هو لأحداث أعقبت فجر الهروب الأول من مدينة مدرارة، وهو استرجاع بطيء رتيب وكأن السرد قد وجد طريقه الصحيح بعد إجمال الأحداث والتسريع بها في بداية الرواية، في هذا الفصل سنجد أن سحبان وقبل قراره بالهرب ومزينة وجد وقتاً كافياً ليقرأ ويسمع عن حصن المسهج في الكتب القديمة، وفي حواشي المعاجم ومباحث الجغرافيين، ويجد الوقت ليضع خطة الهرب ويناقشها مع مزينة، ثم ينجو الهاربان بحبهما من أنياب " مدرارة، ينتظم السرد الاسترجاعي " فها هي مزينة وقد وقفت أمامه بثوبها الواسع ذي الزرقة الخفيفة والنسيج الناعم.. ثوب النجاة، وها هو سحبان وقد ارتدى قميصه ومسح وجهه.. وها هي قد وقفت أمامه تجفف شعرها وتمشطه وتنضو عنها أحزان أعوامها المجدبة في مدرارة[١].

وبواسطة السرد الاسترجاعي تستعاد أحداث الطفولة التي سبقت اللحظات الآنية المعيشة التي يعيشها العاشقان في هربهما نحو الحصن، حينما كانت مزينة صبية بسنواتها العشر، وهي تلعب على آبار القرية التي تأتي بالسمك والمحار والرمل الزلق، بعذوبة مائها وأعماقها الغامضة، وحين طلبت ذات يوم من أبيها أن يأخذها إلى الجبال، وحينما سألت والدتها: هل ستكبر ليأخذها والدها إلى الجبال[٢].

كما أن السرد الاسترجاعي يعرفنا بشخصيات جديدة لصيقة بالأحداث وبالشخصيات الرئيسة في الرواية، كشخصية والد مزينة النادري وهو نوفل النادري الذي كان متيناً وراسخاً لا يمكن لشيء أن يزلزله، فقد مرت بهذا البيت أزمنة مختلفة وهو شاخص بوجه الأحداث ومنطو على أهله، مثل زهرة تنغلق على نفسها عند اقتراب الخطر[٣].

كما أننا وبواسطة السرد الاسترجاعي نستعيد أبعاداً زمنية كانت تبدو مفقودة للبطلة في حمأة الأحداث الراهنة وهي أحداث كبيرة وعصيبة، فها هي مزينة وقد ارتدّت إلى زمن الطفولة يوم كان والدها يحملها ويعابثها ويدور بها في أرجاء البيت، وهي تحتمي بحبه من خوف أن تغيظ أخواتها، بل إنها تستعيد كلماته التي قالها بعد

(١) تنظر: لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ١٨.

(٢) نفسه: ٢٧.

(٣) نفسه: ٣٦.

صمت الساعات المريرة بصوت متهدج: "مزينة لم تخن أحداً منا، فلا تظنوا بها سوءاً"[١].

ويسدُّ السرد الاسترجاعي الثغرات السردية التي لم يملؤها السرد السابق للأحداث، ومن مثل هذه الثغرات السردية موقف العائلة وأحوالها حينما اكتشفت خروج مزينة وعدم عودتها إلى البيت بكل ما يعتمل في النفوس في تلك اللحظات من الشعور بالقلق والخوف وثقل الوقت المنذر بالأزمات، فها هي منى شقيقة مزينة تهمس لزاهر وهو شقيقها بشيء يخرج بعده مسرعاً، والوالد يعلن أن مزينة تخلت عن مدرارة وأهلها[٢] وبواسطة هذا السرد الاسترجاعي تملأ ثغرة سردية متعلقة بمزينة قبل الفرار، حين نعلم أنها كانت متزوجة وأنها وبعد انفصالها عن زوجها جابهتها المتاعب، وظنها بعض الناس صيداً سهلاً، وأراد بعض متنفذي المدينة الاتجار بها كغيرها من النساء مما عجل بقرارها على الفرار مع سحبان نحو الحصن الحلم[٣].

وبواسطة السرد الاسترجاعي أيضاً يتمُّ وضع شخصيات جديدة لم تذكر من قبل في سياق الأحداث بحيث لا يكون حضورها نابياً ومن أهم هذه الشخصيات الجديدة شخصية القائمين على أمور الحصن من حراس ومشرفين على شؤون سكان الحصن، ومن أهم هذه الشخصيات شخصية الشيخ إياس النادري الذي يصور الإنجاز البسيط البدائي الذي حققه أهل الحصن، على أنه انتصار يحقق النموذج الاجتماعي الذي أوجدوه، هذا الشيخ الذي سمح لهم بدخول الحصن، وصفق بيديه طالباً من دارم أن يحضر لهما الطعام والشراب[٤]، كما يعرفنا السرد الاسترجاعي بشخصية عواد السليم الذي أراد الزواج من مزينة وهو رجل متنفذ في المدينة يدير ورجاله شبكة اتجار بالنساء[٥].

---

(١) نفسه: ٣٨.

(٢) نفسه: ٣٩.

(٣) نفسه: ٤١.

(٤) ينظر: نفسه: ١٣١؛ ٧٠.

(٥) نفسه: ٥٠.

أما رواية " الميراث " لسحر خليفة فقد تمَّ الاسترجاع فيها باسترجاعين رئيسين أيضـــاً، فقد تمَّ استرجاع الأحداث التي تمت في أمريكا فـــي جـــزء منفـــصل عـــن الاسترجاع الذي تمَّ لأحداث شكلت الضفة الغربية مكانها وزمانها معاً، والجزء الأول تمَّ من خلاله استرجاع أحداث العيش في أمريكا وولادة زينة مـــن أم أمريكيـــة، ثـــم تسترجع الأحداث الخاصة بعمل الوالد في أمريكا ووصوله إلى قناعة أن أمريكا تسلب رجولة الشرقي حين تجعل البنات "يطلعوا فلتانات زي بنات أمريكا"(١)، وكذلك الحدث الخاص بمحاولة والد زينة الثأر لرجولته حين هربت زينة وهي حامل بلا زواج مـــن بيت أبيها إلى بيت جدتها الأمريكية، وقراره "بغسل عاره وعارها"(٢) ثم استمراره في العمل حتى جمع ثروة كبيرة قرر بعدها العودة إلى الوطن قائلاً: "يلعن أبو أمريكا، أنا راجع"(٣) ولتجد الابنة زينة أيضاً أن أمريكا " دنيا مختلفة بالمرة مقررة العودة(٤).

لقد شكل الاسترجاع للأحداث الذي تمَّ في الجزء الأول من الروايـــة وخاصـــة عبر المقارنات وفعاليات انفصال الذات عن الآخر ايقاعاً مميـــزاً للروايـــة، فحركـــة الأزمنة بين الماضي الذي كان يعيشه الأب والحاضر الأمريكي الراهن مـــؤثراً فـــي الأحداث ومتأثراً بها، هذا الإيقاع أنبأ بوجود أزمة وجودية هي بمثابة إشارة ذات دلالة متأرجحة بين نمط العيش في أمريكا والماضي نصف الأمريكي مما جعل مـــن زينـــة نموذجاً لحالة متغيرة، لا يمكن أن تخضع لقولبة جاهزة أو حالة جمود واســـتقرار، إن مثل هذه الحالة من اللاستقرار دفعتها للشعور بالوحدة، وبأنها تسير على الدرب وحيدة بقلب مقفر ولا ترى إلا ظلها وقد باتت شخصية أخرى مختلفة(٥) فالزمن الداخلي مـــن خلال حركة الأحداث وتسارعها وانتقالها بين الأزمنة ساهم في تشكيل ايقاع الروايـــة

---

(١) سحر خليفة، الميراث: ١٥.

(٢) نفسه: ١٧.

(٣) نفسه: ٢١.

(٤) نفسه: ٢٢.

(٥) ينظر: أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائيـــة، دار الأمـــل، عمان، د.ط، ١٩٨٦: ١٠ وتنظر: نهى بيومي، هويات، هيئات، حدود، مرجع سابق: ٦٠.

والذي بلور نوعاً من زمن وجودي إغترابي فرض ايقاعه على الجزء الأول من هـذه الرواية.

لقد قدم الاسترجاع في رواية سحر خليفة الحدث من أكثر من منظور سـردي، فالأحداث التي رافقت هجرة والد زينة إلى أمريكيا وقصة ولادتها من أم أمريكية وبأنّ لها أيضاً امتداداً في السلالة الأمريكية بدليل وجود جدة أمريكا لها قد اسـترجع فـي الرواية لأكثر من مرة وبأكثر من منظور، فها هو عم زينة يوجه كلامه إلى سمسـار الأراضي مقدماً زينة، مسترجعاً الأحداث التي ساهمت في أمركتها وجعلتها أمريكيـة قبضاية: "زينة أمريكانية يا أبو سالم، أمها أمريكانية وستها أمريكانية، وهـي طلعـت زي الأميركان، يعني قبضاية وقد حالهـا، وعندها أرزاق، ما شاء الله.. عندها بيـت بواشنطن وبيت بنيويورك، ويخت وطيارة هليكوبتر، ويمكن نص دستة سيارات"(١) ثم يكمل استرجاع الأحداث من منظوره قائلاً: "سبحان الله، طالعة لأبوها، أبوها أبو سالم كان شاطر، سحبته أمريكا وهو صغير.. وصار على كل لسان في كل مجلس، سبحان الله، اللي كان داير بالسلة بين النصارى بباب الخليل صار وتصور"(٢) هنا يتمُّ تلفيـق الأحداث المسترجعة، ذلك أنها أحداث مضت وتستعاد وعندما يـتم اسـتعادتها فـإن خطابها سيخضع لمنظور مستعيدها الخاص ورؤيته للأمور.

وقد يأتي استرجاع الأحداث في محطة شعور نفسي خاص يحـرك المـشاعر ويعقد المقارنات والمفارقات التي تتمم الأحداث وتلاحمها، ها هي زينـة تقـف أمـام سرير والدها المريض المسجى، ترى ملامحه الراهنة وهو مشتبك بالأجهزة الطبيـة في غرفة العناية الحثيثة ولكن الصورة الراهنة تستبدل في الحـال بـصورة أخـرى مسترجعة، تسترجعها المشاعر والأحاسيس "وفي تلك اللحظة باتت ملامحه أقـرب، باتت ملموسة ومحسوسة، رجل بقال، رجل شاطر، رجل اغتنى بفعل الغربـة وحكـم الظرف، وزوجة أمريكية هي أمي، ثم أخرى، ثم أخرى، ثـم هـذه، وأراض تقـدر بالآلاف.. وأنا هنا لألحق حالي..."(٣) فمثل هذا الاسترجاع يجعل زينة أمام زمن جديد

---

(١) سحر خليفة، الميراث: ٤٩.

(٢) نفسه: ٤٩.

(٣) نفسه: ٥٥.

سينبثق من الراهن وهو زمن مليء بالاحتمالات والهواجس والخوف والقلق "وأنا هنا لألحق حالي، وهي هنا لتلحق حالها.. وعمي أيضاً، يمكن عمي حسب الشرع، حسب القانون!" [١] وهنا أيضاً يحقق السرد المفارقة الزمنية التي تذهب إلى الماضي بعيداً أو كثيراً عن اللحظة الحاضرة[٢]، فقد أوقفت الرواية سير أحداثها المرهنة لتعود إلى زمن يحمل معنى المفارقة والتي اشتملت على مدة طويلة كما في استرجاع زينة لماضي والدها منذ أن كان بقالاً في أمريكا.

وقد يضيء الاسترجاع لحظات زمنية سردية تؤثث فضاء الرواية بإدخال شخصيات جديدة وأفكار جديدة وأحداث جديدة تخرج بالسرد من رتابته وإيقاعاته البطيئة، فوجود ابن العم المستغفر بجانب سرير والد زينة، جعل السرد ينحو لاسترجاع هذه الشخصية، واسترجاع عملها ومن خلال هذه الاسترجاعات نبتت أفكار جديدة متعلقة بالتصنيع الوطني والاقتصاد المحلي المخترق من قبل الاقتصاد الإسرائيلي، وكيف أن مشروع ابن العم هذا وهو مشروع الملبس بالعسل لم ينجح إلا بعد بدء الانتفاضة حين التزم الناس بمقاطعة البضائع الإسرائيلية[٣].

لقد ارتبط الاسترجاع في مشهد مرض الوالد المسجى بالماضي كله وبزمنية هذا الماضي وصلته بالراهن تقول زينة: "والرجل المسجى أمامي ليس الوالد، بل هو جثة، لو أني رأيت له صورة فيها بسمة، فيها حركة، فيها إحساس في العينين لقلت وصلنا، أما هذا الميت وعيون الزجاج، فهو الماضي، أو صوت الماضي في الحاضر"[٤].

ويتخذ الاسترجاع أيضاً سمة التلخيص باستجماع أحداث كبيرة يستحوذ عليها ليس زمن حدوثها، بل الزمن الوجودي الموضح للأبعاد الفكرية التي تشتمل عليها الشخصيات تقول زينة: "هو حكى قصة بيروت والثورة، هو حكى قصة الحب، وهي حكت قصة الجوع للمسة حب، حكى عن القائد والصخرة وهي حكت عن هم صغير..

---

(١) نفسه: ٥٥.

(٢) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية: ٥٩.

(٣) تنظر: سحر خليفة، الميراث، ٥٧.

(٤) نفسه: ٥٨.

هموم فردية محدودة وامرأة بور، راحت بيروت.. وصرنا اليوم بالتسعينات، رجع جيفارا لقاع الوادي يحمل صخرة حملها سيزيف وتعب منها، ورجعنا هون لوادي الريحان"[1].

أما رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، فإن تقنية الاسترجاع فيها تتخذ سمة مخصوصة، تنطلق هذه السمة من أن السرد الغالب عليها هو سرد بضمير المخاطب، وهذا الضمير يأتي وسيطاً بين ضمير الغائب والمتكلم، فإذاً لا هو يحيل على خارج قطعاً ولا هو يحيل على داخل حتماً، ولكنه يقع بين بين: يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم، وكأنَّ ضمير المخاطب أنت، جاء لفك العقدة النرجسية الماثلة أساساً في "أنا" الذي لا يستطيع ضمير المخاطب إبعاد شبحه من الشريط السردي، بل لعله لم يزده إلا مثولاً وبروزاً، أو كأنه هو الماثل والحاضر والشاخص ولكن بواسطة معادل لغوي آخر، وهو في كل الأحوال يوقع حدثاً سردياً بعينه يتولى إبلاغ المتلقي بوقوع الخروج في زمن ماضٍ، وكأن ضمير المخاطب يساعد على توظيف الزمن الراهن، وربما الزمن المستقبل أيضاً[2].

لقد أشارت بعض الدراسات إلى أن استخدام ضمير المخاطب في رواية ذاكرة الجسد، قد أحدث إرباكاً شاملاً في بناء النص على مستوى السرد الاسترجاعي، فخالد بن طوبال يروي لحياة / أحلام الأخبار والأحداث التي تعرفها، لأنها سبق وأن كانت طرفاً فيها، فهو يقوم بإعادة رواية تلك الوقائع التي عاشاها، وبهذا فإن المروي له لا يجد مسوغاً للتواصل مع ما يروى له، لأنه على معرفة بتفاصيله كونه طرفاً فيه وشاهداً عليه، هذا بالإضافة إلى أن سرد هذه الأحداث باسترجاعها لطرف شارك فيها قد جنح بالسرد إلى الكثير من الخروج عن صيغته للحديث عن تأملات ذاتية وأشياء لا علاقة لها بالمروي لها في الرواية، مما يؤدي إلى غياب صيغ السرد، وحلول السرد المباشر بدلاً عنها.

---

(١) نفسه: ٦٦.

(٢) ينظر: عبد الملك مرتاض، فن الرواية، بحث في تقنيات السرد: ١٨٩ – ١٩٢.

وتتعثر النبرة السردية وخاصة في الفصول الأخيرة، ذلك أن الـــراوي يـــستنفذ طاقته التعبيرية في الإخبار إلى درجة لم يعد لديه ما يخبر به، فيلجأ للحديث عن مدينة قسنطينة بصورة تفصيلية، وكأنها ليس المدينة التي عاشا فيها، وهذا يعني أن شخصية حياة قد تحولت إلى عنصر خطابي يتحدث من خلاله خالد عما تعرفه بالـــضبط(١)، إذ تبدأ الرواية بقول خالد بن طوبال: "ما زلت أذكر قولك ذات يوم: الحب هو ما حـــدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث، يمكنني اليوم بعدما انتهى كل شيء أن أقـــول: .. فما أجمل الذي حدث بيننـــا.. ما أجمل الذي لم يحدث.. ما أجمل الذي لن يحدث نحن لا نشفى من ذاكرتنا، ولهذا نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعـــضنا أيـــضاً"(٢) وفي مقطع آخر يقول: "عندما أبحث في حياتي اليوم، أجد أن لقائي بك هـــو الـــشيء الوحيد الخارق للعادة حقاً، الشيء الوحيد الذي لم أكن لأتنبأ به، أو أتوقع عواقبه علي، لأنني كنت أجهل وقتها أن الأشياء غير العادية قد تجر معها أيضاً كثيراً من الأشـــياء العادية"(٣)، وهكذا يظل السارد يستعيد أحداثاً حدثت بوتيرة واحدة تحدد للسرد ولفضائه المكاني والزماني سقوفه التي لا يعدوها، وكل الأحداث تبدو مسترجعة، مكتوبة مـــن قبل أحلام وتستعاد من قبل خالد. "ها أنت ذي أمامي، تلبسين ثوب الردة، لقد اختـــرت طريقاً آخر، ولبست وجهاً آخر لم أعد أعرفه.. يومها تذكرت حديثاً قديماً لنا، عنـــدما سألتك مرة لماذا اخترت الرواية بالذات؟... وكأن كلامي فاجأك.. قلت وكأنك تكتشفين شيئاً لم تحسبي له حساباً، وربما كان هذا صحيحاً أيضاً فنحن في النهاية لا نقتل سوى من أحبينا، ونمنحهم تعويضاً عن ذلك خلوداً أدبياً، إنها صفقة عادلة.. أليس كذلك؟"(٤).

إن ضمير المخاطب يجعل السارد مرتبطاً أشد الارتباط بالشخصية الروائيـــة، ملازماً لها، ملتصقاً بها، مزعجاً إياها، لا يذر لها أي حيـــز مـــن الحركـــة وحريـــة التصرف(٥) من هنا فإن الشخصية الروائية خالد بن طوبال ظلت أســـيرة لاســـترجاع

---

(١) ينظر: عبد الله ابراهيم، الرواية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة: ٧٦.

(٢) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ٧.

(٣) نفسه: ١٤.

(٤) نفسه: ١٧.

(٥) ينظر: عبد الملك مرتاض، فن الرواية، بحث في تقنيات السرد: ١٩٤.

أحداث حدثت وقضت وانتهى أمر حدوثها، دون أن يستطيع مغادرة أفق هـذا السـرد بهذا الضمير الذي حاصره في استعادة واسترجاع الأحداث اللصيقة بعلاقتـه بحيـاة، مشتغلاً على فلسفة المواقف وتأثيثها بالسياق الثقافي الحضاري، وبالاشـتغال عليهـا اشتغالاً لغوياً حضارياً يقلّب الحدث على أكثر من وجه، يعيده ويستعيده محدداً المروي له وهي حياة، كما يحدد دورها وحجم حواراتها وفق ما يريد هذا السـارد المحاصـر أيضاً بضمير السرد المخاطب.

لقد توسلت الاسترجاعات في رواية ذاكرة الجسد بشكل السيرة الذاتيـة وهـي شكل أدبي نصي يسمح بحرية الاسترجاعات والاستذكارات لأحداث الرواية، بوصف أن كتابة الذات هي ممارسة نصيّة، ووصف الذات اقتراب من القص، وإنتاج السـيرة الذاتية عملية نصيّة ونصيّتها هي دلالة سيرية عند حدود خطابات النص، نـادراً مـا تقرأ على أنها فقط سيرة ذاتية، إذ تفسر نمطياً كفعالية زمانية يمكن تمييـز نـصيتها بوصفها تيار حياة، أو مداراً لها، فهي تروي ذلك الحدث الذي يجري خلال الـزمن، وتوسم السيرة الذاتية بالتعاقبية، فهناك حوادث تعقبها حوادث، وأفكار تعقبهـا أفكـار ولكنها تلتزم بنموذج التسلسل الزمني، تعتمد على تقنية استرجاع الأحـداث، وكـذلك فتقنيتها تسمح باستباق الأحداث أحياناً[(١)].

لقد أفادت رواية ذاكرة الجسد من إمكانات السيرة الذاتية لشخصية مـا، وهـي الشخصية الروائية خالد بن طوبال وعلاقاتها وامتداداتها فـي الماضـي والـراهن، وخاصة فيما يتعلق بالاسترجاع تقنية تلزم بالتسلسل الزمني في استرجاع الأحـداث، بل إن هذه الاسترجاعات تبدو مدعمة بالتواريخ التي تـوحي بـالزمن الموضـوعي، فالسارد في الرواية يحدد لنا يوم ٢٥ أكتوبر عام ١٩٨٨، موهماً بواقعية أحداثه حيث استوقفته صحيفة جزائرية كان يتفحصها مصادفة، فإذا بصورة حياة التي يروي لهـا الأحداث تستوقفه محتلة نصف صفحة بأكملها مرفقة بحوار صحفي بمناسبة صـدور كتاب جديد لها، يصبح هذا الحدث مناسبة لتذكر أحداث أخرى "أتوقف طـويلاً عنـد عينيك، أبحث فيها عن ذكرى هزيمتي الأولى أمامك"[(٢)] وهذا الحدث أيضاً يقود إلـى

(١) ينظر: ج. هيو. سلفرمان، نصيّات: ١٤٦.

(٢) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٧.

أحداث تالية وفق متسلسلة زمنية، "كيف حدث يوماً، أن وجدت فيك شـبهاً بـأمي"(١)، "يومها تذكرت حديثاً قديماً لنا، عندما سألتك مرة لماذا اخترت الرواية بالذات.... ولم أكن أتوقع يومها أنك قد توجهين رصاصك نحوي"(٢)، "يستيقظ الماضي الليلة داخلي، مربكاً يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة"(٣).

وهكذا تظل دهاليز الذاكرة تستدرج البطل السارد خالـد بـن طوبـال لتـذكر الأحداث وسردها تباعاً ذلك أنها متحققة الحصول والحدوث، فهذا الـراوي كـراوي السيرة الذاتية قد عرف ما يعرفه الآن، سوى أنه يؤول الأحداث بمعلومات توفر تأويلاً متعدداً للنصيّة السيرية، إنه يريد أن يقول كل شيء ومن أجل أن ينجـز مـا يريـده، ينسج الحاضر بالماضي وبالمستقبل، وهذا يجعل الزمانية تسير على نحو خاص(٤) ها هو خالد بن طوبال يسرد الحدث المعروف لديه مؤولاً خالطاً الأزمنـة علـى نحـو خاص: "وكنت يتيماً، وكنت أعي ذلك بعمق في كل لحظة، فالجوع إلى الحنان شعور مخيف، وموجع، يظل ينحر فيك من الداخـل، ويلازمك حتى يأتي عليك بطريقـة أو بأخرى، أكان التحاقي بالجبهة آنذاك محاولة غير معلنة للبحث عن موت أجمل خارج تلك الأحاسيس المرضية التي كانت تملأني تدريجياً حقداً على كل شيء؟ كانت الثورة تدخل عامها الثاني، ويتمي يدخل شهره الثالث.. وها أنت ذا، تلهـث خلفهـا لتلحـق بماضٍ لم تغادره في الواقع وبذاكرة تسكنها لأنها جسدك"(٥).

لقد كانت الذاكرة في هذه الرواية هي وسيلة تشكل الكتابة، بتحول التذكر إلـى كتابة ما تقدمه الذاكرة من مضمون، "ذلك أن التذكر يؤسس شرط إعادة بنـاء الحيـاة كسرد"(٦) فها هو خالد بن طوبال وفي منتصف الرواية يتذكر أول يوم زارته فيه حياة "أنتِ.. أخيراً أنت، أخيراً سأجلس إلى جوارك، وليس مقابلاً لك،.. رحت من فرحـي

---

(١) نفسه: ١٧.

(٢) نفسه: ١٨.

(٣) نفسه: ٢٤.

(٤) ينظر: ج. هيو. سلفرمان، نصيّات: ١٤٧.

(٥) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ٢٩.

(٦) ج. هيو. سلفرمان، نصيّات: ١٧٨.

أشرع الباب لك مسبقاً، وأنا أجهل أنني أشرع قلبي للعواطف والزوابـــع.. أي جنـــون كان.. أن آتي بك إلى هنا، أن أفتح لك عالمي السري الآخر، أن أحوّلك إلى جزء من هذا البيت الذي أصبح جنّتي في انتظارك، والذي قد يصبح جحيمي بعدك"(١).

إن تذكر مجيء حياة لزيارته ووصف تلك الزيارة قد تمَّ بعد قطع شوط كبيـــر في السرد الروائي، سرد الأحداث وتأثيث فضاءاتها، ذلك أنه سرد يعتمد على الذاكرة، على تذكر الحدث، فمتى ما تذكر السارد الحدث رواه.. في ذات الصفحة يكمل السارد تذكراته المسترجعة"، تذكرت كاترين، وتلك اللوحة التي رسمتها لها اعتـــذاراً لأننـــي ذات يوم، كنت عاجزاً عن أن أرسم شيئاً آخر غير وجهها، تـــذكرت يـــوم عرضـــت عليها أن تزورني لأريها تلك اللوحة"(٢) فكلما تذكر الراوي حادثة سردها وانتقل منها لأخرى، مع ملاحظة أن هذه المقاطع الاسترجاعية تتضمن في بعضها استباقاً لأحداث أو استشرافاً لها، كما في قوله "هذا البيت الذي أصبح جنتي في انتظارك والـــذي قـــد يصبح جحيمي بعدك"(٣)، ولكن هذا الاستشراف في عداد الاسترجاع بالنـــسبة لحيـــاة المروي لها في النص، والعالمة العارفة بكل هذه الأحداث المسترجعة والمتذكرة.

ومن تقنيات السرد الاسترجاعية: المنولوج الداخلي، كأسلوب حر غير مباشـــر لتقاطع الاسترجاع الذي يعتمد على الذاكرة(٤) وهو من وسائل إدخال القارئ مباشـــرة في الحياة الداخلية للشخصية دون أي تدخل من جانب الكاتب بالـــشرح أو التعليـــق، وبأنه التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور، والمنولوج تقنية تمسرح العقل وتجعله يتحدث عن نفسه، وهو مجتلى الصراع النفسي، والتـــذكر والأسئلة وايقاع الحيرة والقلق(٥).

---

(١) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٥٧.

(٢) نفسه: ١٥٧.

(٣) نفسه: ١٥٧.

(٤) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية: ٦١.

(٥) تنظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق: ٦٩ وينظر: رينيه ويلك أوســتن واريــن، نظرية الأدب: ٢٣٥.

ومن أمثلة هذا المنولوج الداخلي ما كثر في رواية خشخاش لسميحة خريس "تهاجمني أفكار مدهشة، أهي أفكار حقاً، أم مجرد أسئلة وأحاج أتسلى بها؟ مالي أنا والشعر والنثر... لي فقط هذه الطريق الممتد، من ذا الذي يزعم أن الطريق الممتد، المعبد ببراءة والذي تحف به نخلات قصار مثمرات، طريق مستقيم؟"(١)، وفي مقطع آخر يطل المنولوج المحمل بالأسئلة والهواجس وبإيقاع الحيرة والقلق "مرة أخرى، من أين تأتي هذه الأفكار التي تسبح في رأسي كأنها سديم، أية أهمية لما يحدث الآن ؟ ما الجديد؟"(٢)، وفي مقطع آخر تلح الأفكار العابثة وتتقاذف الرأس "وأحب هذه اللحظات التي لا تفسير لها"(٣)، كما ويتداخل المنولوج مع الاسترجاعات السردية "فكرت أن بيتي الصغير القابع في منتصف عمارة الإسمنت الشاهقة، يخلو من الأوكسجين، ليس لدي الوقت لأعتني بالنباتات"(٤)، وهكذا نجد أن الاسترجاع تقنية زمنية مستوفية شروطها في الروايات قيد الدراسة.

٣-٤-٢ الاستباق

لقد عرف جيرار جينت تقنية الاستباق الزمنية: "بأنها حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدماً"(٥)، فالاستباق وهو من تقنيات المفارقة الزمنية استشراف أو استعادة حين يرام إلى تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتماً في امتداد بنية السرد الروائي على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق، فالتوقع يحافظ على بنية التشويق والمفاجأة، وهو جار في مضمار الرواية الحديثة، في حين أن الاستباق الذي يجيء عادة في بنية الرواية التقليدية يؤثر سلباً على عنصري المفاجأة والتشويق الفنيين، حين يعلن الراوي التقليدي عن الأحداث اللاحقة قبل وقوعها(٦).

---

(١) سميحة خريس، خشخاش: ٥.

(٢) نفسه: ٦.

(٣) نفسه: ٧.

(٤) نفسه: ٨، وينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية: ٥١.

(٥) جيرار جينت، خطاب الحكاية: ٥١.

(٦) تنظر: آمنة يوسف، التقنيات السردية بين النظرية والتطبيق: ٨١.

يأتي الاستباق إما كتمهيد يكون الهدف منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث فيتخذ صفة تطلعات مجردة تقوم بها إحدى شخصيات الرواية على شكل توقعات واحتمالات مشوقة(١)، وكثيراً ما يدمج الاسترجاع والمنولوج(٢)، وهو انحراف بزمن السرد يقوم على تجاوز حاضر الحكاية لذكر حدث لم يحن وقته بعد، ويتخذ أحياناً شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة(٣).

وترى بعض الدراسات النقدية أن تقنية الاستباق الزمنية معقولة إذا سردت بضمير المتكلم، فالسرد بضمير المتكلم يحمل طابعاً استعادياً للأحداث يسمح للسارد بإيراد تلميحات مستقبلية، ولا سيما بالانطلاق من وضع راهن، فهذه التلميحات تشكل جزءاً من دور السارد نوعاً ما(٤)، ذلك أن شكل الترجمة الذاتية، أو القصص المكتوب بضمير المتكلم تسرد أحداثها من قبل السارد الذي يسرد قصة حياته حينما يقترب من النهاية، ويعلم ما وقع قبل وبعد، فيستطيع أن يشير إلى الأحداث اللاحقة دون أن يخل بمنطق التسلسل الزمني للأحداث(٥)، لذا فإن الاستباق في النص الروائي يأتي للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثاً سابقة لأوانها أو يمكن توقع حدوثها باستخدام الزمن المستقبلي الاستشرافي لصياغة حدث من أحداث الرواية(٦)، فهو تصوير لزمن قادم واستشراف لأحداثه، وفيه خرق للايهام الروائي المتراتب، والقائم على التتابع الزمني والمنطقي للأحداث، وفيه اقتراح لإشراك المتلقي في لعبة السرد المتوهمة والتي لا تجعل في الكتابة النصيّة ثوابت تقف عند حد الجمود والثبات.

---

(١) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ٤٥.

(٢) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية: ٧٦.

(٣) ينظر: إبراهيم خليل، إيقاع الزمن في الرواية العربية: ٨.

(٤) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية: ٧٦.

(٥) تنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية: ٤٤ وينظر؛ عبد العالي بو طيب، اشكالية الزمن في النص السردي: ١٣٥.

(٦) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ١٢١.

لقد حفلت الروايات قيد الدراسة باستشرافات تشويقية محفزة للسرد كما في رواية "من يرث الفردوس" حين يقول السارد العليم "سيخرج سحبان ومعه مزينة إلى العالم مدمى الروح وقد خلق منه الحزن والهول مقاتلاً مهيأ لمواجهة لكل احتمال"(١)، فاستشراف المرحلة اللاحقة انبنى بارتكازه إلى معاناة اللحظة الراهنة التي أمدت البطل سحبان بقوة المواجهة رغم الحزن، ورغم أنّه مدمى الروح، ومن اللافت للنظر في هذا المقطع أن إسباغ القوة وقدرة المواجهة واستشرافها كان خاصاً بسحبان الذي سترافقه مزينة، رغم أن مزينة قد عانت معه ما عانى في المرحلة الأولى من خروجهما من مدينتهما نحو حصن المسهج، وفي ثنايا السرد ثمة الكثير من الحوادث التي عاناها معاً، والتي عانتها مزينة بمفردها بوصف أن الهروب يكون بثمن باهظ عندما يتعلق بالمرأة أكثر من الثمن المتوقع أن يقدمه الرجل بسبب من خصوصية وضع المرأة.

في مقطع تال من ذات الصفحة يعاود السارد استشراف ما سيكون عليه مسلك سحبان في المرحلة القابلة من حياته وفي خروجه ومزينة مرة جديدة، "سيخرج معها الآن، ولسوف يسلك سلوك رجل جديد، ويقوم بأفعال غير التي ألفتها مزينة، تغير العالم فتغيرت نظرته إليه"(٢)، فالسارد في هذا المقطع يستشرف الأفعال التي افترض أنها ستتغير بتغير سحبان، وسيحاول أن يكون إنساناً جديداً ذلك أن بداية هذه الرواية هي بداية بعدية، يمكن أن نسميها بداية نهاية، يتم البدء فيها بسرد النهاية أي بعدما ينتهي الحدث، ويكون في الزمن الماضي قريباً أم بعيداً، حيث تكون للذاكرة في هذه البداية سلطة قوية لأنها تعمل على استرجاع كامل كالعد العكسي بعد وضع النهاية(٣).

وفي الرواية استشرافات مغلفة بزمن أسطوري بدئي غائم محايد، ويمكن أن يؤخذ على أنه ينتمي إلى عالم خطاب آخر غير عالم التلفظ(٤)، ومن أمثلته في رواية من يرث الفردوس، استشراف الأم لما سيحل بالإبنة من أحداث "يؤلمني أن أكبر يا

---

(١) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٧.

(٢) نفسه: ٧.

(٣) ينظر: شعيب الحليفي، وظيفة البداية في الرواية العربية: ٩٢.

(٤) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص: ٧٥.

أمي .. قالت الأم: من غير هذا الألم لا تصيرين امرأة، المرأة بالألم تلد، وبالألم تكبر، وبالألم تدور عليها الشهور، وبالألم تنام، وبه تصحو وعلى ندائِه تموت، ألا شيء غير الألم يا أمي؟ بلى بين الألم والألم أفراح قصيرة، بلى عبر الألم أشياء كثيرة لا تحصى، ستعرفينها عندما تكبرين"(١) فهذه القصة التي تتخذ شكل استشراف لأحداثها تتعالق مع قصة الخلق الأولى كما وردت في بعض مصادرها كالتوراة، وقد تعرضت هنا في هذا النص الروائي لآليات الخرق والتحوير كي تستجيب لانثيالات السرد القصصي موظفة لهذه الغاية بوصفها بؤرة دلالة رمزية وكأن القاص يعمد إلى استحضار قصة مؤسطرة تتحمل نسيجاً قصصياً موحداً زمانها ومكانها، ثم بمزجها بعصرنا وأجوائه وثقافاته، بالترميز والتأثير خدمة لموقف فكري نصي(٢)، وهو موقف متعلق في هذا النص بالتصورات الثقافية عن المرأة وأدوارها، فالتصورات الثقافية تحدد الأدوار وتؤنث الضعف والألم، وتجعله في المواضعات الاجتماعية قاراً، ويعاد إنتاجه من قبل المرأة بوصفها كما يقال عادة حارسة التقاليد.

ورغم أن رواية من يرث الفردوس مسرودة بضمير الغائب، إلا أنها تحفل بالكثير من الاستشرافات التي تردت بأردية الحلم والتخيلات كوسائل معينة على تحمل تجوف الواقع وتغوله وخاصة وهما يسيران في أجواء من الحرِّ والقر، "وانسفحت عليهما الحرارة، واضطربت في اللهب خطاهما، حدقا في وهج شمس الظهيرة فلاحت لهما الطريق، وخيل إليه وهو في بحران التعب والانصهار في أتون الصحراء أن ثمة رجالاً يندسون في كثافة الهواء، يتخفون في شكل زوبعة تدور حاملة التراب والهشيم، لها شكل شجرة شائكة"(٣)، فهذه الهواجس والتخيلات التي اتخذت شكل التراءي تتحول في ذات اللحظة إلى استشرافات مرتبطة بالواقع الموضوعي الذي هما فيه، فسحبان خاف من تخيلاته هذه، وألبسها ثوب مطارديه الحقيقي، هؤلاء الذين تركهم في مدينة

---

(١) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٢٧.

(٢) فرج ياسين، توظيف الأسطورة في القصة العراقية: ٨٦.

(٣) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٢٥.

مدرارة تفتك بهم الروح الوحشية وتمزق أجسادهم شهوة القتل والسلب ذلك أنهم حراس مدن الماضي الميتة "سيصطادونهما وهما مكشوفان في عري النهار"(١).

لقد شكلت الاستشرافات في هذه الرواية مزيجاً من الخوف والأمل، مشكلاً هذا المزج ايقاع الرواية القلق الخائف المليء بما هو مجهول وغير مرئي وغير متوقع أيضاً، "هدأت الأشجار في العتمة الخفيفة، التي يضيؤها بقايا من انعكاسات الضوء وفي حركتها أمام أشجار العناب السامة، تساقطت الأوراق، وتطايرت الحمائم، وتناهى إليهما صوت مبهم مخيف، ما لبث أن تلاشى، ثم بهر بصر مزينة برق بعيد لاح بغتة في السماء الداكنة البعيدة، فابتسمت لهذا البشير"(٢) إنه استشراف توقعات قادمة قد تحمل بشائر بالوصول المحفوف بالمخاطر والمشكل لإيقاع الخوف والقلق في أثناء المسير.

ومهما بدت التوقعات إيجابية وتحمل بشائر الخلاص إلا أنها سرعان ما تعاود الاختلاط بالصور المخيفة الذئبية المتوقع خروجها وطلوعها من الطريق في البرية، فهذه الذئاب تتراءى لمزينة وهي تمد خطوطها بكل اتجاه، "وتلغ في دماء البشر، ثم تلتمع الضراوة في عيونها الصفراء، وهي تترك فرائسها أشلاء مدماة مبعثرة"(٣) فهذا الاستشراف حمّل بصورة لأحداث في زمن قادم، وكأن النفس تهيء ذاتها لهول قادم في زمن قادم مما يصعد من الحالة النفسية الشاعرة بالخوف والخطر والتي تجعل من حلم النجاة وحبيبها حلماً صعب التحقق وما زال محفوفاً بالمخاطر "تسأل مزينة سحبان" قبل قليل خطر لي سؤال يا سحبان، إلى أي شيء كنا سننتهي لو أننا اتخذنا طريقاً أخرى"؟، أخشى أن يكون ما نخفيه حلماً، فيقول: "فليكن حلماً إذن، فليكن يا مزينة"(٤).

يصبح الحلم وسيلة من وسائل مواجهة واقع الخوف والشعور بالخطر، ويصبح الحوار أداة تحاول استشراف المجهول، محاولة استكناه احتمالاته المتعددة، فيرتحل

---

(١) نفسه: ٣٠.

(٢) نفسه: ٦١.

(٣) نفسه: ٧١.

(٤) نفسه: ٨٨.

نحو الحلم خوفاً من المواجهة، مواجهة الواقع المتغول الذي يؤسطر فتاته حماية من تغوله وتجوفه.

أما في رواية الميراث لسحر خليفة فقد اتخذت الاستشرافات شكل التوقعات والاحتمالات أكثر مما أشارت إلى أحداث بعينها من مثل: "بكرة الأيام بتعرفنا"(١) بمعنى أن الأيام ستكشف المواقف، وستكشف المحب من غير المحب، وأسباب الهزائم الفردية في العلاقات الاجتماعية، وبالطبع فإن هذه الجملة قد قيلت في معرض نقاش دار بين زينة وفيوليت التي كانت ترتبط بعلاقة عاطفية مع مازن، وتنتظر أن ينسيها الزمن جراحها، ذلك أن مازن لا يستطيع أن يتنازل عن حريته، فمازن قبضاي بأمور ثانية، وهو كما ورد في السرد "مهزوم بره وجوّه"(٢)، وفي مقطع آخر فإن الاستشراف يتخذ شكل القياس على ما هو قائم في واقع الحال فها هو مازن يقف كغيره أمام نقطة كريات راحيل، "حيث المستوطنة والأشجار والقرميد، وهاهم الآن يقيمون أمامها نقطة جديدة تشير إلى الحد الفاصل ما بين الماضي والحاضر، ما بين احتلال دام سنين وبين احتلال سيدوم الدهر، هذا المشهد، هذا الإحباط كم اعتاده ! لكن الأمر – كما فسره – أكبر منا، أكبر منهم، أكبر من دولة وبضع دول، هذا تاريخ، هذا قدر"(٣) استشراف القادم في واقع الاحتلال يعني استمرارية ما يحدث بما سيحدث، وهو استشراف باعث على التشاؤم، يلتف بحضور غامض للزمن، واستشراف له أكثر غموضاً بدلالة مفردة الدهر للدلالة على غموض هذا الزمن وعدم تحديده بزمن محسوب.

في رواية حكاية زهرة لحنان الشيخ ولما كانت مسرودة بضمير المتكلم فقد حفلت بتقنيات زمنية تحمل سمة المفارقة الزمنية ما بين زمن حدوث الحدث وزمن سرده، ورغم أن الرواية اعتمدت على تقنية الاسترجاع والزمن الماضي، فابتداء الرواية جاء على شكل مشهد سردي مجتزأ من الزمن، ثم بدأت الأزمنة تتوزع في ثنايا السرد، وكما هي ابتداءات الروايات فقد ابتدأت بالماضي والمكان "وقفنا خلف

---

(١) سحر خليفة: الميراث: ١٣٦.

(٢) نفسه: ١٣٤.

(٣) نفسه: ١٩١.

الباب نرتجف.. كنا في ظلام الغرفة مختبئين وراء الباب المشقوق"(١) ثم ابتدأ السرد ينثال وتتوزع أزمنته ليكون الاسترجاع هو السمة الغالبة التي لا تمنع من وجود استشرافات في ثنايا السرد، خاصة وأن الرواية انبنت على حوادث مفصلية سببت تأزم الأحداث إلى نهاية الرواية، الحادثة الأولى: هي الخبرة المؤلمة التي أضمرتها الابنة زهرة منذ طفولتها المبكرة جراء علاقة أمها برجل آخر غير والدها، ومرافقتها لها في ذهابها لمقابلة هذا الرجل على سبيل الاحتماء بها، والحادثة المفصلية الثانية هي وقوع زهرة ذاتها في علاقة غير مشروعة مع مالك صديق أخيها الذي حملت منه مرتين، واضطرت إلى الإجهاض جراء ذلك وما تبع هذه الحوادث من آلام وتدميرات طالت حياتها وشخصيتها.

لقد شكلت استرجاعات واستشرافات هذه الرواية ما يشبه الدائرة المغلقة حول الخبرة المؤلمة التي اختزنتها الطفلة عن علاقة الأم بالرجل الغريب، وعلى عقاب الوالد الذي ساوره الشك بهذه العلاقة، ومحاولة الأم الانتحار بحرق نفسها في الحمام، حيث أصبح الحمام ملجأ هذه الفتاة كلما حوصرت، ووجدت نفسها تتعرض لأي أذى وحيث شكلت هذه الخبرة المؤلمة بؤرة مركزية، ظلت الرواية ترهنها وتعيد سردها وإنتاجها في الرواية، وكانت إعادة إنتاج هذه البؤر تتمحور على خطي الاسترجاع والاستشراف معاً، تقول زهرة: "كنت اسأل نفسي والشعور الذي لا أستطيع اعطاءه صفة يلازمني، وها أنذا اسأل نفسي الآن: ماذا كان هذا الشعور؟ هل كان غيرة؟ هل كان شفقة على والدي، أم الخوف الذي يضغط علي في كل مرة كنت أرافقها فيها لتلتقي بهذا الرجل؟.. أفكاري لا تعود تستند على شيء ولا تطلب شيئاً، إنها مشلولة تماماً.. كان علي أن أنتظر اليوم حتى تتفكك هذه الألغاز بلا مساعدة"(٢).

وهنا فإن هذا المقطع المسترجع يحتوي استباقات تتخذ شكل الوظيفة الختامية كونها تدفع بخط العمل إلى نهايات منطقية، الأفكار في الراهن مشلولة، وفك الألغاز لتلك الخبرات المؤلمة ما زال فاعلاً حتى اليوم، ويقصد به زمن معلوم من حاضر

---

(١) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٧.

(٢) نفسه: ١٣.

السرد، تلك الخبرة المؤلمة ما زالت تحت خط الاستشراف لتجد حلاً لها، وكأنها استطراد لذلك المشهد الأول، كأنها شهادات على حدة الذكرى الراهنة تأتي لتصدّق نوعاً ما حكايات الماضي(١).

ولقد اختلطت الاستشرافات في هذه الرواية بالاسترجاعات التي تتمحور حول الحادثة التي تشكل بؤرة السرد، فالحادثة ذاتها محل استرجاع واستشراف أيضاً، وهي ما أسماه جينت "بالاستباقات التكرارية"(٢) تقول زهرة في استباق تكراري للخوف والغيرة من جديد، فالرجل ذاته في الضيعة ذاتها، والجد يعلم أن والدة زهرة قد جاءت لأجل ورقة من دائرة النفوس، والطفلة تستمع لهذه الحيل المحبوكة من أطراف الحكاية، تستشرف الآتي "لأن ما ينتظرني الآن هو الشعور الذي أخشاه ولا أعرفه، هو الخجل مع الغيرة مع الخوف مع أشياء أخرى.. ماذا بعد الآن"؟(٣).

وتؤدي هذه الاستباقات التكرارية وظيفة التذكير لملتقي الحكاية دون إعلان ذلك، تماماً كما تفعل الاسترجاعات التكرارية، فها هي الأم تستبق جواب زهرة وتجيب عنها خوفاً من أن تقول شيئاً مما يحب ألاّ يقال، "وهي تعرف وزهرة تعرف أنها لن تفتح فمها"(٤) وتستبق الطفلة الأحداث بعد أن أغلقت أمها باب الغرفة عليها وعلى عشيقها وبقيت الطفلة تبكي خارج الباب "سمعت الباب يغلق، ولم أعد أسمع شيئاً سوى بكائي، وتمنيت أن أفتح الباب، حين لم أفعل، تأكدت من ابتعادي وعدم رؤيتي للمشهد نفسه: رأسه على حضنها، وأصابعها بين شعره، وصوتها يغني "أيها النائم"(٥).

وتجنح الرواية لاستخدام الحلم كتقنية استشرافية، فها هي زهرة وهي في إفريقيا، تشاهد فيلماً في السينما، ويأخذها النعاس لتنتقل فجأة إلى غرفة صغيرة في

---

(١) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية: ٧٧.

(٢) نفسه: ٧٨.

(٣) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٥.

(٤) نفسه: ١٦.

(٥) نفسه: ١٦.

الشام: "لأرى أمي تقفز كالمجنونة من تحت شراشف الرجل، ثم انتقلت إلـى منطقـة أوتيل ديو عند بيت خالتي إلى جانب جدي.." [١].

فالحلم تقنية تمكن زهرة من استرجاع حكاية الأم مع الرجل الآخر الذي كانت تذهب لملاقاته في الضيعة، وأيضاً مكنتها من استشراف الحكاية المسترجعة وكأنها تحدث في اللحظة والتو بواسطة هذا الحلم الذي رهن الحدث المؤلم المختزن في ذاكرة الطفولة وجعله كما لو كان يحدث الآن، وكما لو كانت الأم تقفز كالمجنونة من تحت شراشف الرجل في تلك اللحظة، وربما عبر هذا الحلم عن رغبات كامنة لدى الطفلة التي كانت ترهب وترغب على مرافقة الأم وهي بعد طفلة.

ولم تكن تحضر صورة الوالد، الأب القاسي مسترجعة إلا وتحضر مستشرفة كذلك، فزهرة عندما أغلقت عليها باب الحمام لتبقى فيه سجينة في بيت خالها في افريقيا، استحضرت حمام بيتهم وهربها إلى الحمام خوفاً من الوالد، "خوفاً من أن تلتقي عينا أبي بعيني، ويكتشف أمري، البطش صفة تلازمه، اعتقد أن شكله هو الذي حدد طبعه.. بوجهه العابس وبشاربه الهتلري فوق شفته الغليظة المكورة وامتلاء جسمه"[٢] فمثل هذا الاستشراف للبطش الذي هو صفة تلازم الوالد واحتمال أن تكون هذه الصفة بسبب من شكله تبني العلاقة بين الوعي الزمني، وعلاقات الحاضر والماضي والمستقبل[٣] فهذا الأب حاضر لذاته حضوراً مستمراً في ذهن زهرة، وكأنها موجودية زمانية تفرض ذاتها على زمن يغمر النص بكامله ثم يتفرع إلى أزمنة متعددة.

وفي حكاية زهرة تتخذ الحوادث المسترجعة الحادثة شكل الاستشراف بارتباطها بواقع جديد مختلف ما زال في رحم المستقبل، "جلست في السرير، والشراشف مضمومة إليّ برغم الحر، كنت أريد التأكد مما أفكر فيه، ماذا بعد افريقيا الخيبة، وماذا بعد أفريقيا، أين أرحل؟ سيأتي اليوم الذي اتزوج فيه، وسيكتشف زوجي أني لست عذراء، وأني أجهضت مرتين، أنا في افريقيا، لا لأتفرج عليها.. والداي

---

(١) نفسه: ٢٤.

(٢) نفسه: ٢٧.

(٣) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية: ٨٦.

متعصبان، لكن ما أن تدنو صورة والدي حتى اتكهرب، وأتأكد من أنه سيذبحني لو علم بأمري، إنه لن يتورع عن هذا ولو قضى عمره في السجن، إنه إنسان قابل لأن يفصل رقبتي عن جسمي،.. يقف والدي ببذلته الكاكية ثم ينتظرني بعدها حتى أغادر غرفة الكراج الذي يملكه صديق له"...[1].

إن مثل هذا الاستشراف لما سيفعله الوالد في تخيلات زهرة فيما لو عرف بأمر ذهابها إلى الكاراج مع مالك صديق أخيها أحمد الذي افتض عذريتها، وجعلها في مواجهة أمر أن يتكشف في حالة زواجها كونها ليست عذراء، بل وأجهضت مرتين يعني أن الاستشراف ممكن وجائز في زمن القصة إذا أحال لحدث سبق للحكاية أن نمطته[2]، وهو استشراف مبني على استرجاع يبني ايقاع القلق والخوف الذي لازم زهرة في حلّها ترحالها، ويمركز القضايا القارة في الرواية، والتي هي السبب وراء أزمة زهرة ويمنعها من التفكير بزواج وبيت وحياة مستقرة.

إن زهرة في هذه الرواية لم تجرؤ على استشراف حياة مستقرة بزواج مستقر وبحياة هادئة مع رجل تتهيأ له كل النهار وكل الليل بما يوحي بتجاوزها هذه الأزمة التي ألقت بظلالها على كل مراحل حياتها، وساهمت في إفشال زواجها بماجد في افريقيا إلا بعد أن قامت الحرب الأهلية في لبنان، وغيرت الكثير من ثوابت الناس في ظل الموت والخوف والقنص والتهجير، اختلفت الموازين وانزاحت الأزمة قليلاً عن كاهل زهرة خاصة وأن أهلها مصدر الترهيب قد ظلوا في الجنوب، تسأل نفسها في علاقتها مع القناص قناص العمارة "هل يتزوجني؟ هل اسأله ماذا سيحل بنا إذا انتهت الحرب؟ وبالطبع فإن الحرب التي غيرت الكثير من الثوابت لم تغير من قضية زهرة مما جعلها الضحية من جديد، حين أطلق عليها القناص النار ليقتلها وجنينها في وضح النهار، وكأنه كان ما سوف يكون، ولا يمكن للواقع بكل شروطه وقيوده أن يجترح حلاً أفضل من هذا الحل الذي انتهى بموت زهرة وجنينها.

---

(١) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٣٣.

(٢) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية: ٨٩.

وهكذا فإن تقنيتي المفارقة الزمنية استرجاعاً واستباقاً ساهمتا في بناء سردي يرتب الأحداث على محور الزمن، مع ملاحظة أن تقنية الاسترجاع كانت هي الغالبة على الفضاءات السردية في الروايات قيد الدراسة، ذلك أنها الأكثر ملائمة لسرد أحداث روايات لم تجعل التجريب السردي هاجسها، ولم تشتغل على آليات السرد اشتغالاً نقدياً، بقدر ما كان السرد الخطي المتواتر المتتابع هو الملمح الأكثر بروزاً وذلك للإيهام بأن ما حدث في هذه الروايات قابل لأن يحدث، كما أن السرد بضمير الغائب يحجّم من إمكانية السرد الاستشرافي، فالأصل في السرد الحكائي هو التوالي الزمني المتصاعد الذي يوصل الرواية إلى نهايتها المرادة لها، على أن هذه الروايات تتوفر على مختلف تقنيات السرد الروائية وهذا ما نحن بصدد تبيانه وجلائه.

٣-٤-٣ المشهد

إن علاقة الزمن في النصوص الروائية تتحدد بخطين أساسيين: الخط الأول يتعلق بحركة الزمن في ابتعاد المتواليات الحكائية المفترض أنها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطيّ للسرد، وذلك باستخدام تقنيتي الاسترجاع والاستباق، فالأولى تسترجع أحداثاً حصلت في الماضي والثانية تقفز إلى الأمام لتتشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، فنكون إزاء سرد استذكاري يتشكل من مقاطع استرجاعية وتارة أخرى نكون ازاء سرد استشرافي يستبق بأحداث لم تحدث بعد، أما الخط الزمني الثاني فهو يرتبط بسرعة الأحداث من حيث السرعة والبطء، فتسريع السرد يقتضي استعمال صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحدّ الأدنى، ونموذجه سرد التلخيص ثم الحذف، وتعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد، مما يجعل مجرى الأحداث يتخذ وتيرة بطيئة وذلك بواسطة استخدام صيغ السرد المشهدي، أو صيغ تقنية الوصف(١).

(١) عمر صبحي محمد جابر، البنية والدلالة في روايات اسماعيل فهد اسماعيل، ٩٨ ؛ ٩٩ وينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية؛ ٤٧؛ ٥١ ؛٥٩؛١١٤وينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ١١؛ وتنظر: سيزا قاسم بناء الرواية: ٦١ ؛ وتنظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق: ٨٨.

ويقصد بالمشهد: المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، ويمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدى الاستغراق فيها[١] كما ويحتل المشهد موقفاً متميزاً ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد، وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب[٢]، كما أنه يؤدي في النص إلى بؤرة زمنية أو قطب جاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية[٣] يوهم القارئ بتوقف حركة السرد عن النمو حيث زمنية المشهد تعني أن زمن السرد يساوي زمن الحكاية رغم صعوبة قياس زمن المشهد بسبب لحظات الصمت أو التكرار التي تتخلل المشاهد الحوارية جاعلة من الاحتفاظ بالفرق بين زمني السرد وحوار القصة قائماً على الدوام[٤].

إن رصد المشاهد الحوارية في الروايات قيد الدراسة سيرينا تمتع تقنية المشهد بالقدرة على ابطاء السرد وعلى جعل زمن الحكاية مساوياً لزمن السرد، ومن الروايات التي كانت هذه التقنية ذات حضور ملفت فيها رواية خشخاش لسميحة خريس، وربما بسبب من محدودية الأحداث الخارجية التي يرتبط بها محور الزمن في هذه الرواية، فهي رواية تقوم على أحداث تخيلية بالدرجة الأولى، تتمحور حول شراء البطلة لنبتة الخشخاش كنبتة زينة في البيت، ثم تلد هذه النبتة أنثى بشرية تحاول مساعدة البطلة فيما بعد على الخروج من شرنقتها البيتية، وعلى التفاعل المجتمعي وعلى إنجاز مشروعها الحلم والمتمثل بكتابة رواية غير تقليدية، رواية تستفزُّ القارئ وتدهش الناقد وتحقق البطلة من خلالها ذاتها الفردية والمجتمعية.

من هنا غلب على هذه الرواية تقنيات الحوار مع هذه المرأة وتقنية المناجاة الذاتية بواسطة المنولوج الداخلي، وتيار الوعي، وتعي البطلة هذا البعد التخييلي في الحكاية، وتعي أبعاد عجائبيته الخارقة، محاولة أن توهم المتلقي بأن ما حدث رغم لا معقوليته هو حقيقة معقولة واجهتها وحدها وبقوة وصلابة تقول: "ولكني خفت إلى

---

(١) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي: ٧٨.

(٢) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ١٦٦.

(٣) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية: ١٢١.

(٤) تنظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق: ٨٨.

حد الرعب، فكيف لامرأة عاقلة أن تدعي بأن نبتة خضراء بزهرة ليلكية ولدت أنثى بشرية!![(١)] هي تدرك حجم جسامة هذا التخييل اللامعقول الذي يليق بامرأة ساذجة تشهق رعباً ثم تطلق ساقيها للريح، أو بامرأة ذكية توظف هذه الحادثة للحصول على مجد إعلامي بتحولها إلى مادة خبرية طازجة مثيرة، لكنها اكتفت بمواجهة الأمر بمفردها وبقليل من الشك بسلامة حواسها[(٢)] ماضية في ايهام القارئ المتلقي بمعقولية ما حصل باسترجاع مشهد اكتشافها تلك المرأة في قلب النبتة وبوصف المشهد بدقة، "رددت ناظري مرتبكة إلى النبتة، استطالت أوراقها وافترشت مساحة مضاعفة في الفضاء، أملت رأسي وكتفي وذراعي مع ميلان ابريق السقاية، وقبل أن أسكب أية قطرة، رأيتها، في قلب الزهرة، تتمطى عارية"[(٣)] ومنذ تلك اللحظة الملتفة بالادهاش تقرر البطلة أن تفرغ رؤيتها واحساساتها في الكتابة، وبكتابة رواية على وجه التحديد وبانتظار أن تأتيها الأفكار متقافزة ناضجة كالثمار الناضجة الساقطة من عليائها، لتغمرها بنار الرغبة في الكتابة، جلست البطلة تنتظر أن تبدأ الكتابة[(٤)].

ومنذ أن قررت البطلة الكتابة وابتدأت روايتها المقترحة بعبارة "قررت الفرار"، بدأت امرأة النبتة تخرج بهدوء تام، تحاور الكاتبة في مشاهد حوارية يتزامن فيها زمن السرد بزمن الحكاية، وقد خرجت من حضن نبتة الخشخاش، ولم تعد جسداً عارياً بحجم الكف، "أصبحت امرأة مكتملة واقفة بباب حجرتي متكئة إلى الجدار بمرفقها، ثانية جسدها في دعة... تبتسم كأنها هنا دائماً، لم تكن واثقة إذا كنت أملك القدرة على استدعائِها أو الحق في صرفها عني.. همست وأنا أتلفت حولي وأتجه نحوها"[(٥)].

وبمشهد درامي ممسرح يدور الحوار بين البطلة وامرأة النبتة، وتطلب البطلة من هذه المرأة أن تزورها ليلاً، ثم تسير إلى أن تحاذيها تماماً هامسة لها، سأوقظ

---

(١) سيمحة خريس، خشخاش: ١٧.

(٢) نفسه: ١٧.

(٣) نفسه: ١٨.

(٤) نفسه: ٢٤.

(٥) نفسه: ٣١.

الصغار وأعد الافطار، هناك أشياء تنتظرني.... و[١] وهنا يقطع مشهد الحوار بمقطع مناجاة ذاتية تتسائل فيه البطلة بينها وبين ذاتها عن أسباب تفسيرها لمهامها المنزلية لها، فيفترض ألا تدخل لها في ذلك، ولكن النبتة تقطع على البطلة كل الطرق القابلة لأن تفسر بأكثر من تفسير قائلة لها وهي تضحك كالخرير: "عزيزتي: إذا كنت ستكتبين عني فإن عليك أن تعرفي المزيد"[٢]، ونظراً لأهمية هذا المشهد الحواري الممسرح فإن الكاتبة تكتب حوار البطلة بلون عادي في حين تغير من لون وشكل خط الكلمات المكتوبة التي تتفوه بها امرأة النبتة لتميزها، ولتعلق في ثنايا المشهد مضيفة بعض التوضيحات التي تعطي للحوار أبعاده " كلماتها أوضحت عنها، إنها مشروع، ليس الآن.. مساءً"[٣].

إن تقنية المشهد في إبطائها الزمني من شأنها أن تسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية التي يعرضها الراوي عرضاً مسرحياً ومباشراً وتلقائياً[٤] وهذا ما نجده في ثنايا السرد ومن خلال تقنية الوصف التي تتقطع بها الحوارات مبرزة الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الروائية، فهذه بطلة خشخاش تقطع السرد الحواري لتتذكر طفولتها وشبابها على الشواطئ البحرية عندما علمت في أثناء الحوار أن امرأة النبتة امرأة نصفها سمكة كعرائس البحر، "البحر الفيروز الأزرق ينهش قلبي ويفرحني، اتذكر قبل ثمانية عشر عاماً، يا للهول، ثمانية عشر عاماً، والكورنيش رمل على ماء، والموج يندفع حراً شبقاً إلى الشاطئ.. اتذكر، شابه لا تخجل من غزل الموج تعبر الشارع الفارق، وترتمي في حضن الماء في أوج نزقه، ثم تقع في عشق المدينة"[٥]، يبدو إحساس هذه المرأة بوطأة الزمن الموضوعي المحسوب، حين علمت أن ذلك الموقف الجميل على شاطئ البحر كان قبل ثمانية

(١) نفسه: ٣٢.

(٢) نفسه: ٣٢.

(٣) نفسه: ٣٢.

(٤) تنظر: آمنة يوسف، التقنيات السردية بين النظرية والتطبيق: ٨٨.

(٥) سميحة خريس، خشخاش: ٣٤.

عشر عاماً، والبعد الاجتماعي الذي تحس بوطأته اليوم ولم تكن تحس بوطأتـــه يـــوم كانت شابة ترتمي في حضن الماء في أوج نزقه.

إن حوار البطلة مع امرأة النبتة التي تراءت على شكل عروس البحر قد حمّل أيضاً أبعاداً من الخطاب النقدي في الرواية، ولا تكتفي الروائية بتوظيــف العجــائبي الخارق الذي تسمح بنيته بتمرير الأحداث الخارقة كما لو كانت قد حـصلت ووقعــت بالفعل، في سبيل إيجاد ذائقة جديدة للأدب تمتح من الفنتازيا والأســاطير والمخــزون النفسي للذاكرة الجمعية المليئة بالحكايات الشعبية التي تكون الأحياء فيها لا تتجــاوز الكفَّ أو الإصبع، وتتخذ شكل عرائس البحر ومنها هذه المــرأة التــي تحــاكي فــي تمظهراتها النصيّة المنشأ الأسطوري، الذي يقول بتحول هذه العروس إلــى نــصف بشري يعشق الأمير الإنسي في حين أنّ ذيلها ذيل "سمكة"، ومقابل تحولاتها الأخــرى باتجاه أن تصبح أنسية كاملة تدفع ثمن ذلك بفقدانها اللغة، تتحول هذه العــروس إلــى أنثى مكتملة[١] تحاور البطلة حواراً نقدياً وتطلب منها أن تفسح لها في الرواية مجــال أن تتحدث عن نفسها لتقنع القراء أنها سمكة فترد عليها الكاتبة الروائية: لــو تركتــك تتحدثين، سأقع في شباك النقاد، سينبشون كلماتك بحثاً عني ثم يتدخلون في حياتي سراً وجهراً، تقاطعها امرأة النبتة مستنكرة ما تقول قائلة: تخافين النقاد؟ لست مبدعة أصيلة إذاً إذا كتبت بعقولهم، فإنهم من يؤلف الرواية لا أنتِ"[٢].

إن النص هنا يقدم خطاباً ومثالاً لغوياً يدور حول الكتابة ويكون موجهاً للمتلقي المتوهم الذي تطرح عليه فكرة المشاركة في لعبة السرد ولعبة النقد، دعوة مفترضـــة لخرق قواعد اللعبة، وكسر حواجز الايهام النصي، والمشاركة في اقتــراح الــدلالات والتأويلات الراسخة عن النصوص، على قاعدة أن الناقد نفسه يستخدم المادة نفــسها التي يستخدمها المنتج الذي يحلل عمله، ليمارس الروائي المعاصر خطاباً نقدياً روائياً

---

(١) نفسه: ٦٠.

(٢) نفسه: ٣٦.

موظفاً لفائدة الرواية ومشتملاً على إشارات تفضي إلى تقديم رؤية نقدية لماهية العمل الروائي، وتشكل ضرباً من ضروب التناص(1).

وقد يأتي المشهد الحواري مختلطاً بمشهد حواري داخلي، مشهد درامي يكشف عن الأبعاد النفسية للبطل(2)، وهذا ما نجده في رواية أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد بوفرة، ذلك أن السرد هو سرد استرجاعي لأحداث حدثت ولامرأة مسرود لها كانت طرفاً في هذه الأحداث، مما أفسح المجال أمام الحوار ليتضمن حوارات أخرى داخلية يقيمها البطل مع ذاته على شكل منولوجات ذاتية وأحلام يقظة، فخالد بن طوبال وهو يستعيد ويسترجع لقاءهما الأول عندما جاءت حياة لزيارة معرضه في باريس بوصفه أحد أهم الرسامين الجزائريين في المهجر، يشعر البطل ومن خلال حواره مع ذاته أنّه راغب في الجلوس إليها في التحدث والاستماع، مبرراً ذلك برغبته في التعرف على نسخة أخرى من ذاكرته، وهي نسخة الوطن الذي هجره مبكراً وبعد انتصار الثورة والتحرير والاستقلال، يدير خالد حواراً داخلياً مع ذاته يكشف عن إيقاع خوفه وترقبه وقلقه من ألا يحسن شرح رغباته تلك وهو يلتقي هذه الفتاة لأول مرة، وهي تتحدث إليه كما يتحدث بالفرنسية إلى الغرباء بضمير الجمع، فلا يملك إلا أن يجيبها بنفس كلام الغرباء بالجمع، ثم ولما تقول له الفتاة: واشك؟.. بمعنى كيف حالك، يرد عليها بذات الكلمة، ولكن يضيف إليها أبعاداً درامية تكشف عن أحاسيسه تجاهها والتي يسترجعها السرد "آه واشك... أيتها الصغيرة التي كبرت في غفلة منّي، كيف أنت أيتها الزائرة الغريبة التي لم تعد تعرفني، يا طفلة تلبس ذاكرتي وتحمل في معصمها سواراً كان لأمي؟ أتدرين.. إذا صادف الإنسان شيء جميل مفرط في الجمال !.. رغب في البكاء"(3).

إن الحوار في هذا المقطع حوار أجراه البطل مع ذاته كاشفاً عن جانب حميم من ايقاعات قلبه المضطرم تعلقاً بهذه الفتاة التي يراها الأول مرة تزور معرضه، كما

---

(1) ينظر: حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا: 181 وينظر: محمد الشوابكة، توظيف التناص في متاهة الأعراب، مؤتة للبحوث والدراسات ، م10، ع2، 1995: 38.

(2) تنظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق: 88.

(3) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: 67.

ويسرد الحوار المسترجع والذي تمت أحداثه في الرواية على شكل مقــاطع ســردية وليس على شكل حوار مشهدي متعارف عليه يسترجع بما قاله وما قالته هي "اكتفيت بجملتين أو ثلاث عن علاقاتي القديمة بأبيك وعن طفولتك الأولى، وعن لوحــة قلــت إنك أحببتها، وقلت لك إنها توأمك!"[1] هذا بالإضافة إلى المشهد الحــواري المعتــاد الذي شكل ثيمة أساسية من ثيم السرد بوصف أنَّ الأحداث كلها قد حــصلت، وهــي مسترجعة فكان الحوار بمثابة الحامل للسرد إن جاز التعبير.

كما وتنوعت هذه الحوارات ما بين حوارات وقتية يومية معتادة وأخــرى ذات حمولات ثقافية أي أنها مكتوبة في السياق الثقافي بسبب أن هذا الحوار يدور بين فنان رمز مغترب في باريس وروائية تكتب وتتواصل مع وسائل الإعلام المختلفة، ومــن أمثلة ذلك حوار خالد مع حياة وسؤالها له "متى ينتهي المعــرض، قلــت: "فــي ٢٥ نيسان.. أي بعد عشرة أيام.." صاحت: عظيم.. سأجد فرصة للعودة مرة أخــرى"[2]. أما الحوارات ذات الحمولات الثقافية والتي تمتد على مساحة كتابة كبيــرة، وتقطــع بأكثر من وقفة وصفية كي تكسر رتابة السرد الحواري وتتنوع فيه الحوار الذي ابتــدأ به الفصل الثالث، واستمر على مساحة عشر صفحات من هذا الفصل، وكــان يــدور حول لقائهما واعتذارهما عن بعض التأخر في موعدها، والذي تقطع بأكثر من وقفــة وصفية وبلغة شعرية تخرج مثل هذه المقاطع عن الكلمات الحوارية التــي لا تتــزاح باللغة نحو أثر جمالي وتكتفي بأثرها النفعي في الأخبار والإبانة "يا يا سمينة تفتحــت على عجل.. عطراً أقل حبيبتي.. عطراً أقل، لم أكن أعرف أن للذاكرة عطراً أيضاً.. هو عطر الوطن" يعقب هذا المقطع بطلب كأس من الماء ومرة أخرى يعاود الــسارد مدَّ هذا الطلب الذي يبدو عادياً في فضاءات شاعرية بشعرية عاليــة "ارتــوي مــن ذاكرتي سيدتي، وتفجرت قسنطينة ينابيع داخلي، فكل هذا الحنين لك، ودعي لي مكاناً هنا، مقابلاً لك، أحتسيك كما تُحتسى على مهل قهوة قسنطينة".

---

(١) نفسه: ٦٧.

(٢) نفسه: ٦٩.

وهكذا يمتدُّ الحوار ويستمر على ذات الوتيرة ليتناول أحاديث عائلية وحياتية وصولاً إلى الرسم ليجنح الحوار نحو الفن ودوره في الحياة وأهميته وارتباطه بالواقع لتقول له حياة: "في الواقع.. كنت أريد أن أرى لوحاتك بتأن أكثر، لم أكن أريد أن اتقاسمها في ذلك اليوم مع ذلك الحشد بين الناس، عندما أحب شيئاً أفضل أن انفرد به!" (١) ثم يصل الحوار مرحلة أن يسألها خالد إن كانت ترسم فتجيبه بأنها تكتب القصص والروايات، وأنه صدر لها أول رواية منذ سنين وأنها تكتب باللغة العربية على غير عادة كتاب دول المغرب العربي الذين يكتبون بالفرنسية إلى أن ينتقل سرد المشهد الحواري هذا إلى تذكر جديد للبطل يبدأ بوقفات وصفية وحوارات مسترجعة مستذكرة جديدة وهكذا.

ويأتي السرد في المشهد الحواري ممهداً للاسترجاع أو الاستباق(٢) وهو كذلك في رواية ذاكرة الجسد، فخالد وعندما تحاور مع حياة حول مواعيد زيارة المعرض ومدته وإعلانها من خلال الحوار معه رغبتها في زيارة المعرض مرة أخرى، كان هذا الحوار ممهداً للاستباق في قوله: "كان في عينيك دعوة لشيء ما، كان فيهما وعد غامض بقصة ما، كان فيهما شيء من الغرق اللذيذ المحبب، وربما نظرة اعتذار مسبقة عن كل ما سيحل بي من كوارث بعد ذلك بسببهما"(٣) ففي هذا الحوار تمهيد لاستشراف بحلول المصائب والكوارث للبطل بسبب من هذه العلاقة التي عرفت في نهاية الرواية بكونها علاقة مرضية ربطت بين خالد وحياة وبالتالي فقد كانت تحمل نذر الكوارث التي استشرفها البطل(٤).

وقد جاء السرد المشهدي أيضاً ممهداً للاسترجاع والاستشراف أيضاً وفي غير موضع من الرواية الذي شكلت تقنية المشهد الحواري ثيمة أساسية من ثيم وحوافز السرد فيها " أذكر أنني قلت لك يومها وأنا أودعك عند باب القاعة:

---

(١) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ٨٥-٩٧.

(٢) تنظر: رنا عبد الحميد سلمان الضمور، فؤاد التكرلي روائياً: ١١٤.

(٣) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ٦٩.

(٤) نفسه: ٦٧، وينظر: ٢٧٧.

– "لا تنسي كتابك غداً.. أريد أن أقرأك.... ولذا وجدت في كلامك اعترافاً بفرح مشترك سري.. توقعت أن يتكرر"[١].

ويلعب السرد المشهدي دوراً في إبراز اللغة الخاصة للشخصيات وفي تقديم وصف لمختلف جوانب حياتهم على تعدديتها واختلافها، سواء أتعلق ذلك بالأطعمة أو الأشربة وغير ذلك[٢] ومن أمثلة ذلك في رواية ذاكرة الجسد الحديث عن الألوان والألوان الشعبية التي تتميز بألوانها الصارخة، وعن اللون الأبيض الذي كانت ترتديه حياة والذي رآه خالد يؤثث وحده تلك القاعة الملأى بأكثر من زائر وأكثر من لون إلى الدرجة التي تماهي الإسم باللون "وفجأة اقتراب اللون الأبيض مني"[٣]، كما أبرز هذا المشهد الحواري اللغة الخاصة وهي الفرنسية التي كان يتبادلها زوار المعرض[٤] وكذلك الحديث عن الحلي التقليدية التي قاد الحوار إلى الحديث عنها، " مددت نحوي يدك مصافحة وقلت بحرارة فاجأتني: كنت أريد أن أهنئك على هذا المعرض، وقبل أن تصلني كلماتك كان نظري قد توقف عند ذلك السوار الذي يزين معصمك العاري.. كان إحدى الحلي القسنطينية التي تعرف من ذهبها الأصفر المضفور: ومن نقشتها المميزة، تلك "الخلاخل" التي لم يكن يخلو منها في الماضي جهاز عروس ولا معصم امرأة من الشرق الجزائري"[٥].

كما حُمّل الحوار المشهدي بالسجالات والجدل والاختلافات في الأفكار، وبظلال فلسفة الكاتب ورؤاه[٦]، وقد حفلت ذاكرة الجسد بمثل هذه الحوارات، ومنها الحوار الذي أرّخه السارد في عام ١٩٦٩ والذي دار حول أكبر مهرجان عرفته الجزائر وإفريقيا وكان اسمه "المهرجان الإفريقي الأول" ودعيت إليه قارة وقبائل إفريقيا بأكملها لتغني وترقص عارية في شوارع الجزائر لمدة أسبوع كامل على

---

(١) نفسه: ٩٦.

(٢) نفسه: ٥٣.

(٣) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ٥٢.

(٤) نفسه: ٥٢.

(٥) نفسه: ٥٣.

(٦) رنا عبد الحميد سلمان الضمور، فؤاد التكرلي روائياً: ١١٤.

شرف الثورة، في هذا المهرجان يقر خالد ببدء وعيه الخاص بلعبة السلطة، وأصبح يَحْذر الأنظمة التي تكثر من المهرجانات ذلك إنها تخفي شيئاً ما، وعلى هامش ذلك المهرجان يرد الحوار الذي دار بينه وبين أحد أصدقائه والذي قال له بمزاج لا يخلو من الجدّ: "أتدري أنك مغرور؟ فيجيبه خالد: أنا مغرور لكي لا أكون محقوراً فنحن لا نملك الخيار يا صاحبي، إننا ننتمي إلى أمة لا تحترم مبدعيها، وإذا فقدنا غرورنا وكبرياءنا ستدوسنا أقدام الأميين والجهلة"(١).

وقد حملت المشاهد الحوارية الكثير من إيقاعات الرواية التي تجعل الماضي في الرواية جزءً لا يتجزأ من الحاضر ولا ينفصل عنه، ويمده بإيقاعات تلقي بظلالها على حاضر السرد، بل إن بعض هذه المشاهد الحوارية قد أمدت البطل السارد بإيقاعات نفسية تشتبك مع العقد النفسية وإيقاعاتها من اضطرابات وتوتر وتحايل، فالحوار الذي تبادله خالد مع صديقه حول الغرور، عاد يساجله ويجد له مسوغاته وهو قلق ومسكون بهاجس الإبداع المقلق الدافع للاضطرام والاضطراب، فمرة تكون اللوحة أنثى يدفعه الغرور ليهزم بياضها ويفضّ بكارتها، ويتحايل على ارتباكه بفائض رجولته وعنفوان فرشاته، ثم يكتشف أنها كأنثى عربية تتلقى ثورته ببرود وراشي مخيف، وأن بعض اللوحات هي من السذاجة والبرودة بحيث أنها تخلق عند الرسام عقدة رجولة.. وليس فقط عقدة إبداع، ثم ليظل ايقاع الحزن والاحساس بالهزيمة" لماذا كان الليل هزيمتي؟ على حافة العقل والجنون.. في ذلك الحد الذي تلغيه العتمة والفاصل بين الممكن والمستحيل"(٢) وفي موضع آخر من الرواية وعقب حوار له مع حياة بواسطة التلفون، هي في قسنطينة وهو في باريس يختصر عذابه في بضع كلمات قائلاً لها: "إنني متعب، جدٌ متعب.. كيف لم تتصلي بي حتى الآن"(٣) وهنا فإن زمن القص يساوي زمن الوقائع(٤).

---

(١) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٨١.

(٢) نفسه: ١٨٢.

(٣) نفسه: ١٨٨.

(٤) تنظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط٢، ١٩٩٩: ٨٣..

وهكذا نجد أن تقنية المشهد قد برزت في بعض الروايات دون غيرها، وإن لم تخل رواية من هذه التقنية المساهمة في تبطيء السرد وكسر رتابته وعموديته، وفي الايهام بالمتخيل الروائي، والتي تكون عادة في الروايات ذات الأحداث الكبيرة والمتنوعة، تقنية يتخيرها الروائي ويعرضها عرضاً دراميًا مركزاً وتفصيلياً في حين أنها تكون في الروايات التي تجنح إلى تيار الوعي في بناء تمفصلاتها السردية وتخلو من الأحداث الكبيرة أو تكون رواية مسترجعة بالكامل، وقد حصلت حوادثها ويعاد إنتاجها تقنية أساسية تشكل حاملاً للسرد وبما يسمح بانثيال تيار الشعور والتداعي الحرّ كما في رواية خشخاش "لسميحة خريس"، "وذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، فالأولى انبنت على علاقة مخصوصة مع امرأة طلعت من نبتة الخشخاش وشاركت البطلة معتاشها وآمالها ورغباتها، فصار الحوار المشهدي معها لغة التواصل الممكنة والمتلائمة مع أجواء التخييل العجائبي الذي سيظلُّ محدوداً ومخصوصاً، والثانية انبنت على قصة حدثت أحداثها وشاركت فيها البطلة المروي لها في الرواية، وتستعاد أحداثها وحواراتها ووقفاتها من جديد، مما يجعل من هذه الحوارات المشهدية ضرورة فنية نظراً لاكتمال الحدث وانقضائه وتحققه في وقته وزمانه، فجاء الحوار المشهدي ساداً فجوات هذا السرد ومفسحاً المجال أمام استرجاعات كاملة للأحداث، واستشرافات محدودة بالمصير المحتوم لمثل هذه العلاقة والذي ظل دائراً في فلك نتيجتها المحتومة والمتوقعة والمحسوسة منذ ابتداء السرد.

٣-٤-٤ الوصف

والوصف هو التقنية الزمانية الثانية على خط الزمن السردي في القص، وهذه التقنية تعمل على إبطاء حركة السرد بجانب تقنية المشهد، إلى الحدِّ الذي يبدو معه وكأنَّ السرد قد توقف عن التنامي، والوقفة الوصفية تعني: "أنّ زمن السرد أصغر بكثير من زمن الحكاية"(١) ولهذه الوقفة الوصفية وظائف سردية عديدة سنجلوها مطبقة على النصوص قيد الدراسة.

والوقفة الوصفية تشترك مع المشهد في أنها تعمل على تعطيل زمنية السرد، وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر ولكنهما يختلفان بعد ذلك من خلال

(١) آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق: ٩٣.

اختلاف الأهداف والوظائف التي يسعيان لتحقيقها في النص، وخاصة أنّ علاقة ما هو وصفي في النص عن سواه من العناصر في مضمار العلاقة مع البنيات الحكائية الروائية الأخرى من الصعوبة بمكان(١).

وقد أسماه رولان بارت بالقرينة (الوصف) وأكدّ أنّ لكل قرينة وظيفة محددة داخل سياقها فقد يكون مرجعها طبع أو شعور أو مناخ (مناخ التشكيك مثلاً) أو فلسفة، كما يميز معلومات تفيد في إضفاء الهوية، أو وضع الشخصيات أو الحدث في حيز الزمان والمدى والمكان(٢) مع ملاحظة أن جينت يرى: أن القطعة الوصفية قد لا تفلت من زمنية القصة(٣)، وأنّ الوقفة ذات طبيعة تفسيرية ورمزية في الوقت نفسه، وإذا كانت الديمومة في المشهد تجعل الفترة الزمنية الموصوفة مساوية تقريبياً لزمن القراءة، فإن زمن الوصف المفصل يجعل زمن القراءة أطول من زمن الحادثة، ويضيف مشيراً إلى توقف الزمن المسرود في المشهد وفي فقرات التعليق والوصف(٤).

وتشير بعض الدراسات إلى أن الوقفة الوصفية قد تختلط بالمشهد إذا تضمنت اقتباسات أفكار أو حواراً أحادياً داخلياً(٥) كما تتضمن معنى الإخبار حين يصف السارد ما حدث بكلماته الخاصة، أو يسرد ما تفكر به فيه الشخصيات أو تشعر به دونما اقتباس مما يساوي الوصف بالخلاصة أو الاخبار(٦).

والوصف في الرواية الحديثة يمتزج بأفعال السرد، وحيث تكون الارتباطات بين أفعال السرد ذات نظام شبه منطقي كأن يوحي الذهاب بالعودة وهكذا(٧) حيث أن

---

(١) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ١٧٥-١٧٧.

(٢) ينظر: رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطون أو زيد، منشورات عويدات، ط١، بيروت، ١٩٨٩ :١١٠.

(٣) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية: ١١٢.

(٤) ينظر: جيرا جينت، حدود السرد، ترجمة عيسى أبو حمالة، طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩٢: ٧٧.

(٥) ينظر: والاس مارتن، نظريات السرد: ١٦٣.

(٦) نفسه: ١٦٣.

(٧) نفسه: ١٦٣.

امتزاج الوصف بأفعال السرد المتحركة يوهم بتوقف سيرورة الزمان عن الحركة والنمو(١).

إن الناظر في الوقفات الوصفية في الروايات قيد الدراسة، سيجد أنها قامت بوظائف سردية ذات علاقة بالبناء السردي في الرواية وصولاً إلى مفهوم الصورة السردية التي يمتزج فيها الوصف على نحو ما بالسرد، بحيث يختلف عن امتزاجهما ما يسمى بالصورة السردية(٢) ففي رواية من يرث الفردوس نجد أن افتتاحية الرواية تشتمل على نحو ما بالوصف ممتزجاً بالسرد محملة هذا الوصف بدلالات ضمنية ترتبط بشكل مباشر بالشخصية ومناخاتها النفسية، بالإضافة إلى الدلالات الإخبارية المتأتية عن حقائق خالصة مرتبطة بالزمان والوقت المحسوب بدقة، وحتى بالزمن الفلكي الذي تظهر آثاره على الشخصية وعلى اضطراباتها النفسية أيضاً، مع ملاحظة أن الحدث الروائي يشتمل على دلالات حقيقية وهي التي تمتلك دلالات ضمنية ودلالات إخبارية معاً(٣)، هاهو سحبان وبعد أن شرب آخر كأس ماء من ماء حصن المسهج والكون يلف بكونه المكان كله بما في ذلك باحة الحصن الحجرية، يدخل مرحلة فيها وقفة وصفية تصف انفعالاته الحادة التي يحسّ بها وهو على وشك الفرار من هذا الحصن مرة أخرى بقرار الذهاب إلى جبل الساهور، فالنار تضطرم في أعماقه، يجاهد ويفني روحه وينهك جسده كي يظل ثمة موضع ما في هذا العالم بمنجى من السوء، ولا شيء يروي ظمأه، وبه عطش روحي ونفسي أزلي للأمان لا يرويه ولا يسكته كأس الماء من حصن المسهج، فيندفع إلى الفرار مرة بعد أخرى إذ يكتشف بطلان وهم ظنه حقيقة صلدة، يعزم على المجازفة والرحيل إلى مجهول جديد إلى جبل الساهور(٤).

---

(١) تنظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق: ٩٣.

(٢) تنظر: رنا عبد الحميد سلمان الضمور، فؤاد التكرلي روائياً: ١١٧ وهي تحيل لمزيد من التفصيلات إلى كتاب البناء الفني في الرواية العربية في العراق لشجاع مسلم العاني: ٦٦.

(٣) ينظر: جيرمن بري، روائيون يبحثون عن الرواية، ترجمة سعد قاسم الأسدي، الثقافة الأجنبية، ع١، ١٩٨٩: ٤٦.

(٤) تنظر: لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٦.

لقد كان السرد السابق للوقفة الوصفية المتعلقة بجبل الساهور بمثابة تمهيد واستشراف لهذا الوصف وكان المدخل المباشر إلى بناء موقف الوصف مشكلاً بذلك صورة سردية، وكأن وصف جبل الساهور سيحمل أملاً باستبدال ما هو قائم بأفضل منه، وكأن في وصفه بعضاً من التلهي والتسري عما هو قائم وقاتم في الراهن السردي، "مكان تناهت إليه أنباء خير عنه "جبل الساهور" الذي يقاوم الريح والمطر والزمان، ويبعد عن الحصن مسافة يومين وليلة واحدة إذا ما سارا جوار نهر "واديمهياف "مهتدين برائحة العرار ودوامات الريح ونجمة القطب، لعلهما يبلغان في النهاية مستقراً لهما وملاذاً يمنع عنهما سيل الدم وعواصف الخوف والكراهية، يقران فيه ويشرعان في نسج ثوب لحلم جديد"(١).

وهنا فإن هذه الصورة السردية قد تضمنت دلالة الأخبار عن أحداث ووقائع لم يتدخل فيها السارد، وهي متعلقة بوصف جوانب من المكان الذي تواجد فيه قبل الرحيل في الباحة الحجرية للحصن، وكذلك الحقائق المتعلقة بالزمن والإحساس بالزمن الفلكي والشعور به وبوطأته في تعاقبه ودورانه وارتباطه بالمسافات المحسوبة المطلوبة للوصول إلى جبل الساهور كمسافة يومين وليلة واحدة بما يمكن أن نسميه إيقاع الزمن الفلكي وأثر هذا الإيقاع على الشخصيات الروائية الدائرة في فلكه.

ويلتحم الزمن الفلكي في المواقف والوقفات الوصفية بالكان الموصوف، وبالحدث المرتبط بالزمان والمكان في بنية زمكانية ملتحمة تجعل النص منصهراً في علاقات الزمان والمكان في كل مدرك ومشخص، يتكشف الزمان ويتراص، يصبح شيئاً فنياً مرئياً والمكان أيضاً يتكشف، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث، فعلاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان(٢)، وليتبدى الزمان العظيم حالة من الوعي الوجودي بالمصير المحتوم "عيوننا تحدق بالشمس، لنموت في النور، ونحترق بالنشوة الأخيرة، نذيب نورنا في

---

(١) نفسه: ٦.

(٢) ينظر: ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠: ٦.

نور الكون اللامتناهي ونفنى، لعل ميتة في الشمس تذيب تلك الجذوة المهلكة التي استقرت في احشائنا عبر ليل الدهور"[1].

ويلتحم الزمان بالمكان في الوقفات الوصفية ولا يمكن أن يكون الوصف إلا مرتبطاً بالمكان أو مشتبكاً معه مجلياً الزمن النفسي الذي يلقي بظلاله على الشخصيات، ويستشعره السارد بوصفه سارداً عليماً ملماً فيسبغ الاحساس به على شخوصه، "اللحظات ثقيلة في فجر البراري والعاشقان هاربان من فردوس الحصن، الوقت ثقالة، جبل يجثم على الروحين المشحونتين بقوة الرغبة، رغبة إنقاذ النفس بتجشم الصعاب ونبذ متع الحياة إلا متعة الحبِّ"[2].

ومن وظائف الوصف التفسيرية الدلالية التي يقوم فيها الوصف بالكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية بما يسهم في تفسير الأحداث وربطها بعضها ببعض حفاظاً على تماسك النص ما ورد في رواية من يرث الفردوس أيضاً "ومن بعيد بزغ ضوء، خيط رفيع من معدن سائل تآلف محتضناً الأفق، يتسع ببطء، والسكون العالم، فكل شيء مستسلم للذة، بعد ليلة تصارع فيها الموت والحياة، غمرها منذ ساعاتها الأولى مطر دهري ما رأى أهل الحصن من قبل له نظيراً، غمر الأرض كلها والحصن رغم تصدعه ظل شامخاً وسط الغمر، ثم بعد منتصف الليل خمد كل شيء، سكنت مياه الأمطار، واستقرت في الصهاريج والخنادق، ونام أهل الحصن نومة أهل الكهف[3]، وهنا فإن الوصف يحتمل أبعاداً للحياة الاجتماعية التي يحياها أهل الحصن منقطعين عمن سواهم، يتلقون تأثيرات وعطايا الطبيعة باستسلام، وينامون نومة تشبه نومة أهل الكهف في انقطاعهم بالنوم عمن سواهم، وهنا أيضاً فالوصف يقدم ما يشير إلى إيقاع العزلة الذي يلتف به أهل الحصن.

وهنا يمتد الوصف المكاني هذا في بعده الموضوعي باتجاه التأثير النفسي المتأتي عن وصف مشاعر الشخصيات في المكان، بالانطلاق من ثنائيات ضدية من مثل ثنائية الخير والشر، الحرية والعبودية، الاستسلام والتحرر، وهذه ثنائيات راشحة

(١) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٦.

(٢) نفسه: ٨.

(٣) نفسه: ٨.

عن التقنية الوصفية[١]، واستشعرت من خلال وصف حصن المسهج ووصف أهله، واستسلامهم لقدرهم في هذا الحصن، وإبقائهم على حياتهم فيه دون تطوير أو تحديث فهم كأهل الكهف، خدرهم اليأس وأرخى أجسادهم الصراع، محتضنين مخاوف جدت وذكريات أيام ولت، وما فكر أحد بما سيأتي، وما من أحد كان يريد معرفةً بعد الذي عرفوه[٢].

لقد شكل الوصف في رواية من يرث الفردوس الثابت الذي أعطى للسرد قيمته، كما أنه أسند حضور السرد، وكثف ظلال الحدث، وأوجد له الخلفية المكانية كما هو الحال في الدراسات السردية[٣]، حيث يشير السارد أيضاً إلى توقف الزمان في وصف تزيني شعري حين يمتزج كل شيء زماناً ومكاناً بجسد الأرض، الذي تشقق طينها بغتة بخطوط مستقيمة متقاطعة.. "تفتحت تباعاً أزاهير البراري التي اغتمضت في المساء، انبثقت زهور الخشخاش البري من كؤوسها الخضر، ومن بين آباط الصخور البيضاء النجمية والزرقاء اللامعة والأضواء المتوهجة استفاقت الحياة بالتدريج وأخذ يرتسم أمامهما بين يدي الأفق "جبل الساهور" بنفسجياً مغبشاً غافياً في بعده تحت أجنحة السحب الراكضة، خفقت طيور وتنادت وشدت بحبور أيله، ثم حطت القبرات بين الشوك والحصى، ودرجت طيور الحجل وتقافزت الهداهد النحيفة مزهوة بتيجانها الملكية، وخفقت أسراب من القطا المطوق قريباً من الأرض ثم حطت على الروابي القريبة"[٤].

إن مثل هذا الوصف البلاغي التزييني للأرض بعد هطول الأمطار وتفتح أزاهيرها، وكذلك انبثاق زهور الخشخاش البري من كؤوسها الخضراء، وانبثاق النبت الأخضر الجميل من بين آباط الصخور، المتلونة والتي تشبه ألوان النجوم وتشكلاتها اللونية في سماء زرقاء قد مهّد لظهور جبل الساهور وهو مغشي عليه في حضن

---

(١) تنظر: آمنة يوسف، التقنيات السردية بين النظرية والتطبيق: ٩٣.

(٢) تنظر: لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٨.

(٣) ينظر: حسن النعيمي، غواية السرد، قراءة في المقامة البغدادية للحريري، جذور، ج٣، حج٢، ٢٠٠٠: ٢١٢.

(٤) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ١٠.

السحب، وبكل ما في هذا الوصف المشهدي من خفقات طيور وتقافز قبرات بين الشوك والحصى، وكذلك طيور الحجل التي تدرج وتتقافز بمحاذاة الهداهد النحيفة المزهوة بتيجانها الملكية، كل هذا قد لعب دوراً ايهامياً للمتلقي، والوظيفة الإيهامية من وظائف السرد، التي تقوم بإدخال المتلقي عالم الرواية التخيلي وكأنها تدخل به لعبة الايهام الروائي بأن ما يوصف هو حقيقي وواقعي ومنطقي، وهو يوازي ويشابه كل ما في الواقع من واقع، وهو علاوة على ذلك مرتبط بالوحدات الحكائية الأخرى في الرواية ولا ينبو عنها خاصة حينما يتشكل في صورة سردية مكملاً البناء السردي وملتحماً بعناصره الأخرى، متموضعاً في بنية زمكانية، تسهم في بناء الايقاع الروائي الذي يتناوبه القلق والخوف والأمل في رواية من يرث الفردوس، فالليلة العاصفة الماطرة أعقبت بنهار جميل وطبيعة فاتنة ساحرة تبدى من خلالها المكان الحلم، المكان الملجأ وهو "جبل الساهور".

لقد ارتبط الوصف أيضاً في هذه الرواية بالوقفات التأملية ذات المنحى أو الملمح الوجودي، وهي عموماً ذات مدة لا تجاوز مدة قراءة النص الذي يرويها[١] فحين استرجع السرد بعض أحداث الرواية ومن هذه الأحداث فجر فرار سحبان ومزينة الأول باتجاه حصن المسهج، حصن ممر الرياح، فإن هذا الاسم كان دائماً يثير سحبان، بوصف أنه سمع الكثير من الحكايا والأساطير عنه، وهذا الاسم كان يضعه كما يوضح الوصف في حالة من التباس المشاعر، يتمنى أن يأخذ الله بيده نحو حقيقة ما كان حلماً وإسماً مسطوراً في كتب الأسلاف أو في حكايا تختزنها ذاكرات البشر[٢]، وليظل تأمله في خيارات النجاة قائماً، "هذه الأرض هي برزخ النجاة، البرزخ الفاصل بين الموت والحياة، ولكن على أي الجانبين يقع الموت في الحقيقة[٣]، وقد كانت تأملات سحبان وهو في مسيرة فراره باتجاه الفردوس الحلم تتخذ شكل الأحساس الوجودي بوطأه المعاناة والألم.

---

(١) تنظر: جيرا جينت، خطاب الحكاية: ١١٤.

(٢) تنظر: لطيفة الدليمي، من يرث الفردوس: ١٥.

(٣) نفسه: ١٣.

لقد كانت وقفاته تتخذ شكل الوقفة التأملية الفلسفية التي يستمدها من صفاء ونقاء الطبيعة فها هو وسط البرية متأملاً الحياة والموت أيضاً "وهنا وسط البرية تصفو الحياة بلغتها الخاصة وأسرارها الأولى، وحشرجاتها الولود، كل لحظة تولد أشياء جديدة، وتفنى أخرى بين حرارة الأرض ولهب الشمس، هنا مياه الحياة كلها، ماء السماء وماء الأرض وماء الخلود الذي حفظه الرب في وعاء الجسد المكنون وقدسيته"(١) فهذه الوقفات المعطلة للسرد وقفات وجود تأملية تساهم في بناء أيديولوجم الرواية المتقاطع مع أنظمة معرفية يختزنها الإنسان ويعالقها كلما استدعى الأمر ذلك، فالخوف والهروب والأمل بالأفضل في برية تصفو فيها الحياة يجب أن يشكل دافعاً من دوافع أخذ العظة والعبرة والموعظة الفضلى من الحياة في سبيل تحملها وتحمل مشاقها ومتاعبها وتجاوز عثراتها.

ومن زاوية روائية أخرى فقد شكل الوصف مجتلى يبرز إيقاع الحياة اليومي بكل ما فيها من مهمات على الإنسان أن ينجزها في يوم وليلة، وفي شهره وفي عمره، فها هي رواية وصف البلبل لسلوى بكر تتضمن وصفاً دقيقاً لأجواء العمل المنزلي، والتسوق والجلوس في الفنادق وغير ذلك من الفعاليات التي يقوم بها الإنسان، وقد تميز الوصف في هذه الرواية بخصوصية نسوية تهتم بالألوان وتنسيقاتها، وشكل الأثاث وترتيباته في المكان، وانعكاس ذلك على مشاعر الإنسان في مثل هذه الفضاءات، وكذلك تضمن الوصف في هذه الرواية اهتماماً بما يرتدى من ألوان وما يوضع على الشعر من شرائط حريرية وما شابه ذلك، وكذلك فقد اشتمل الوصف على وصف تفصيلي للحدائق وأشجارها وأوراق تلك الأشجار وما عليها من عصافير وطيور لا تكف عن ارسال تغريد وصفير وزقزقات وشقشقات "أما أسفل الجذعين البنيين الشاحبين، فقد برزت زهرات " البانسيه " المخملية الناعمة تحوطهما في التفافات بديعة من اللون الأصفر الزاهي، والبنفسجي الداكن، والقرمزي الرصين، ثم حنك السبع الغامض المثير ذو النتوءات الغريبة، تتأرجح ألوانه بين الأحمر الباهت، والبرتقالي الناري، وما بينهما من أصفر كركمي، وبصلي محير ووردي شحيح"(٢).

---

(١) نفسه: ١٦.

(٢) سلوى بكر، وصف البلبل: ٧.

وهنا فإننا نلمح دقة الوصف والاهتمام بالتفصيلات الشكلية واللونية وربط تلك الألوان ببعض من مشتقات طهو الطعام كما في الأصفر الكركمي واللون البصلي بما يؤشر على خصوصية نسوية تهتم بالتفصيلات المتعلقة بالألوان والانسجام فيها وهذه من مجال المرأة الخاص، وغالباً ما تكون مدونة ثقافية تتعلمها المرأة من مجال الداخل، وهو مجالها الخاص ممثلاً بالبيت، ومن الوصف الذي يدل على خصوصية نسوية وحس أنثوي " كانت تفرش على حجرها منديلاً سماوي اللون، يتناغم لونه وألوان الستائر الزرقاء الفاتحة وأثاث المطعم الجوزي الأنيق(١).

وقد تكشف الوصف أيضاً عن مدونة من العادات والتقاليد في الطعام والشراب والسهرات والحفلات العائلية، وعادات النساء في ارتداء الحلي، وفي إعداد التموين الموسمي للمنازل، فها هي أم سالم في رواية الميراث تتهادى بشحمها ولحمها ونصف كيلو ذهب في رقبتها ودستة مباريم، وهي مع الأسف كما يصفها السارد العليم، غير متعلمة ولا تعرف كيف تلبس وتحكي وتتقنزح، ولا تعرف كيف تتفلسف وتتوه بأمجاد العيلة ومآثرها، فهي عيلة قروية وصار معها فلوس، وصار لديها بدل الغنمات والزريبة بيت مليء بالتربيزات والكنابايات جيء بها من ايطاليا واشتغل عليها أبو مسعود لتصبح لامعة براقة، يضيف إليها الجاكار وبريم قصب، وحشايا ساتان وقطيفة، وإلى جانبها على التربيزات صدف وذهب وعلبة سجائر تطلق مزيكة وبيانو، وساعة يخرج منها عصفور خشبي ويكاكي كل خمس دقائق أو عشرة، أما الستائر فلونها زهري فاقع من الساتان، وهي ذات تنايا بالطول والعرض وكشاكش وحبال وكرات ذهبية(٢).

إن هذا الوصف الدقيق لأثاث البيت وألوانه وما فوق تربيزاته هو من خصوصية الكتابة النسوية التي تروم إلى جعل مثل هذا الوصف محملاً بدلالات تفسيرية تلقي الضوء على الأبعاد الاجتماعية التي تحكم مثل هذا الوصف، وعلى التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي أثرت في الناس وشكلت نقلات نوعية في حياتهم لم يكونوا مستعدين لها، فهي تحمل أيضاً حسّ السخرية من التمدن القسري في

---

(١) نفسه: ٨.

(٢) تنظر: سحر خليفة، الميراث: ١٧٨؛ ١٧٩.

الحياة بسبب من النقلات في الوضع الاقتصادي وما الإشارة لكمية الذهب التي ترتديها أم سالم في هذا الوصف في هذا النص بأوزانها إلاّ دلالة على حسّ السخرية هذا.

كما ارتبط هذا الوصف في هذا المقطع الروائي بقضايا المرأة في المجتمع، فأم سالم التي ترتدي هذه الكمية من الذهب تحاول أن تتوازن بها أمام الناس بسبب من كونها خجلى ومكسورة العين لزواج أبو سالم عليها، ومن ناحية ثانية هي فخورة لأنها مدعومة ببطش أبنائها وسطوتهم، وهذا البطش والسطوة للأبناء مما تحرص عليه المرأة في المجتمع كنوع من الحماية لها، ولمصالحها كونها رئيسة لهذه الأسرة محوراً أساسياً في فضائها وهو الفضاء الداخلي، فضاء المنزل.

وقد شكل الوصف أيضاً في الروايات وقفة يتم من خلالها مراجعة النفس، فهـا هو المهندس كمال الذي عاد إلى وطنه ليستثمر فيه بأمواله، يبدو في وقفة وصفية تأملية كما لو أنه نسي أن لهذا البلد وهؤلاء الناس قمراً وشعاعاً وبانونجاً وزهر ليمون، فماذا سيأخذ من دنياه ؟ ماذا يأخذ إلا الرحمة والعمل الصالح وحبِّ الخير؟ ماذا يأخذ من دنيا الناس أو الغربة؟[١] وتحمّل مثل هذه الوقفات برؤيا الكاتب ومواقفه "لكن السرّ أن العالم صار درجات وحسب الألوان"[٢] في اشارة إلى انحياز العالم وتميزه العنصري الذي يعتمد على الألوان ليظل العربي على شقرته أسمر كالليل في النظر إليه إنسانياً وحقوقياً.

وهكذا نجد أن تقنية الوصف في الروايات قيد الدراسة قد أدت معظم وظائفها السردية، سواء أكانت تفسيرية أم تأملية أم ايهامية، وأنها في اشتباك الزمان بالمكان من خلال الوقفة الوصفية قد استطاعت أن تنقل إيقاع الزمن وأثر هذا الإيقاع على نفسيات الشخوص وأمزجتهم، كما ساهمت هذه الوقفات في تنويعات الزمن ما بين زمن محسوب وزمن كوني غائم، وأثر هذه التنويعات على الشخوص وعلى علاقاتهم بأمكنة وأحداث الرواية.

---

(١) نفسه: ١٩١.

(٢) نفسه: ١٩٣.

ولما كانت الكتابة النسوية تسير على مثال الكتابة السائدة المهيمنة وهي الكتابة الذكورية فإن تقنيات الزمن الروائية في هذه الكتابات لم تختلف بشكل جوهراتي عن الكتابة السائدة، سوى أنها انمازت في بعض التقنيات بنقل وتصوير وإبراز خصوصية نسوية وخاصة في استخدام تقنية الوصف والتي كانت سمة بارزة من سمات الكتابة النسوية وقد تمثلت هذه الخصوصية في الوصف الدقيق لموجودات الأمكنة بألوانها ومدى اتساقها وانسجامها وعلاقة ذلك بأبعاد الشخصيات النفسية والاجتماعية وخاصة فيما يتصل بمجال المرأة الخاص وهو مجال البيت وما يقاس عليه.

إن الناظر في البنية التوظيفية للمكان والبنية التوظيفية للزمان في الرواية النسوية قيد الدراسة لا بد وأن يجنح بتفكيره نحو بنية ذات خصوصية مفترضة، وذات علاقة بالزمان والمكان وذات علاقة أيضاً بالحسّ السردي الأنثوي الخاص، بالقيم الأنثوية الإيجابية الراشحة عن تجارب نسوية خاصة تعايشها المرأة وحدها، وبعيداً عن مسبقات شرك الحقائق الذكورية التي تسود الخطاب المهيمن إذا ما قبلنا بأطروحة فوكو القائلة بأن ما هو حقيقي يعتمد على من يسيطر على الخطاب(١)، والبحث عن الخصوصية الزمانية والمكانية في الرواية النسوية سينطلق من تنظيرات باختين حول أيديولوجيات النص الأدبي المدعمة بوحدات من وعي تنطلق من الأنا المتكلمة التي ترعى الحقائق الأيديولوجية في النصوص، وتصنع منها نماذج تحتذى أو ذوات متكلمة(٢)، خاصة وأن بحث جماليات الرواية الجديدة يعني أن الكتابة هي حفر، وخلق لحياة هي التجربة المعاشة ذاتها، وليس مجرد التعبير الأدبي عنها، وحينما تمّحي المسافة بين التجربة والنص، يصبح النص بنفس خطورة التجربة، فتنتهض في وجهه مقارع التحريم والتجريم والمراقبة(٣).

إن امتزاج الشخصي بالروائي والواقعي بالسردي يقود التجربة الذاتية لتجاوز ذاتيتها طارحة موضوعيتها لتمحو الخلل الذي تنطوي عليه التجربة الواقعية، ولتأسيس

---

(١) تنظر: جوليا كرستيفا، زمن النساء: ٢٠٥.

(٢) تنظر: جوليا كرستيفا، شعرية محطمة، ترجمة وائل بركات، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع١٥، ٢٠٠١ : ١٩٤.

(٣) ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة: ٢١٤.

علاقة صحية تثبت الكتابة من خلالها دورها في محو بيئات الواقع، وستر سوءاته على السواء، لتنهض البنية الروائية بوصفها بنية زمانية ومكانية في آن واحد(١).

لقد اجترح باختين مصطلح الزمكانية كوحدة تحليل لدراسة النصوص حسب نسبة وطبيعة التصنيفات الزمانية والمكانية المنطلقة من مبدأ حوارية النصوص وتعالقها، وهنا تأخذ الزمكانية موقعاً خاصاً، إذ قد تتقمص شكل زمكانية الطريق، أو العهد الجديد، أو الأسرة الريفية، فالبنى الزمكانية بنى ذهنية تتشكل من خلال تفاعلها التبادلي مع النصوص، إذ رغم أن النصوص تنطوي على الزمان والمكان إلا أن اتحادها وتوحدها لا يتحقق ما لم يصبح جزءاً من ذهنية القارىء والمؤلف الحقيقين(٢)، وانطلاقاً من هذا المفهوم المحدد للبنية الزمكانية يمكننا الحديث عن زمكانية أنثوية وزمكانية نسوية، لإعادة ترتيب النمطية المشوهة في صورتها الواقعية وترتيبها حسب تسلسلها في الزمني الحقيقي بوصفها بنية زمكانية ذهنية دائرية وليست خطية غائية متوارثة وحوارية.

وانطلاقاً من هذه الزمكانية الأنثوية يمكننا الحديث عن تجربة الحمل والولادة والحيض والمخاض كتجارب تعيشها المرأة في المكان والزمان وحدها، حيث يأخذ الزمان في احتسابها ديمومة وتكراراً ترتبط ببنى مكانية وذات علاقة بمظاهر الطبيعة واحتسابها الزمني، فالدورة الشهرية دورة قمرية كما تسمى عادة، وهي تجربة مخصوصة متكررة زمنياً ويرتبط فيها الزمان بالمكان الخاص الحميمي وهو الرحم الذي لا يشيخ ثم بالجسد، ثم بالزمن المحسوب باليوم والشهر، وكذلك تجربة الحمل ذات الاحتساب الزمني الخاص، وتجربة الإجهاض التي كانت في حكاية زهرة ثيمة أساسية من ثيم السرد عاشت البطلة هذه التجربة بارتباطها الزماني بعدد معين من الأشهر مسموح به إسقاط الجنين، وبمكان الإسقاط الذي بدا شديد الخصوصية بدكتوره العجوز وظلت هذه التجربة مرتبطة بالتبدلات الزمنية والجسدية في جسد زهرة كما ارتبطت في سيرها الحقيقي برغبة طفولية، هي رغبة العودة إلى الرحم حيث الأمان

---

(١) نفسه: ٢١٦.

(٢) تنظر: جوليا كرستيفا، شعرية محطمة: ١٧٢.

والحميمية والدفء تقول: "كانت صرختي تحمل ألم الأيام التي كنت أتوقع فيها، في زاوية ما، دائماً في الزوايا أو في الحمام أشد على جسمي، ونفسي أودّ أن أعود كجنين في رحم أمه"(١).

والزمكانية النسوية ذات خصوصية في احتساب الزمن في حياة المرأة، وهي مرتبطة في هذه الحالة بالتداخل ما بين الأنثوي الذي تعيشه المرأة وحدها والتدخلات الطبية والحضارية الراهنة، فها هي زهرة وقد ابتاعت علب منع الحمل في الحرب وضعت حساباتها الخاصة بتطبيق الوصفة، وارتبط زمنها بقدوم الدورة الشهرية أو عدمه مع الالتزام بزمنية تعليمات الوصفة الطبية إلى أن تمَّ التفلت من هذه الزمنية بعد انتظامها في جسد زهرة لأربعة أشهر تقول: " في الشهر الثالث انتظرت أن تعاودني بلا فائدة، وقرأت في الورقة أنه أحياناً لا تأتي العادة الشهرية عند انتهاء الحبوب، وما عليَّ إلا أن أعد خمسة أيام كأنها أيام العادة الشهرية واستأنف تناولها من جديد، ولما انتهيت انتظرت أن تطل عليّ، بل كنت أبتهل أن أغطس في بحر الدم"(٢) وتبين لها بعد ذلك بالتغيرات التي طرأت عليها أنها حامل، ولما ذهبت إلى الطبيب للتأكد، وبعد أن تحسس بطنها قال لها: "مبروك يا مدام، أنت حبلى أربعة أشهر، زوريني لما تصيري بالثامن"، "وتصف زهرة حالتها النفسية بعد أن عرفت أنها حامل من القناص ورفض الطبيب إجهاضها أخذ رأسي يدق، وقلبي يدق يدق، ويداي تدقان وتحفران في فخذي وترتجفان"(٣) وبالتداعي الحر تصل زهرة في طريق عودتها محطة إجهاضات أمها المتكررة، وكيف كانت الأجنة الصغيرة تسبح في الصحن، لتسأل نفسها بحنق "كيف كانوا يسقطون منك، هل كنت كشجرة ما أن تلوّحك الريح، حتى تسقط الثمرة؟"(٤).

---

(١) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٨١.

(٢) نفسه: ٢١٨.

(٣) نفسه: ٢٢٦.

(٤) نفسه: ٢٣٢.

وهنا "فإن الزمكانية تتجلى كذاكرة تاريخية اجتماعية"(١) تحتمل أن يكون للزمن الخاص بالمرأة ديمومة وتكرار هذا الزمن خطاطة زمكانية تحفظ الموروث، وتختزن حكمة تجريبية بالإمكان إعادة بنائها تحت ضغط تجارب جديدة، بما يجعلها بنى زمكانية ذات خصوصية بالوجود الأنثوي، ويمكن تتبع صورها عبر العصور، فسلسلة الأحداث المحسوبة زمنياً في حياة المرأة وفي جسدها بافتراضه معادلاً للمكان، هي سلسلة ثابتة من الوحدات الزمنية المتوارثة والمتعارف عليها، وغير القابلة للتبديل، والتي تضفي هوية ذاتية تستمد مشروعية كينونتها من ذاتها هي. وهذه تصب في مشروع باختين الحواري في الامتداد عبر التاريخ، وعبر العصور في مستودع الخبرة الجماعية النفسية والاجتماعية والجمالية أيضاً مما يعني تغيراً في مفاهيم الزمان والمكان.

إن الزمكانية الباختينية في هذه الحالة لا تقر بوجود حكاية بدءاً، أو حكاية تسير على غير مثال، فكل حكاية ترتبط بحوارية ما مع حكايا أخرى، وهو يرى أنه لا توجد "حكاية" بل "حكايات" بالجمع، أو بالأحرى أنظمة دالة تعكس أشكالاً من الممارسات الدالة "مونولوجية، حوارية...الخ هي بمرتبة نماذج للعالم من خلال كونها أنظمة دالة لا تعكس البنى الاجتماعية التاريخية، إذ أنها تملك تاريخاً خاصاً يتجاوز تاريخ طرائق الإنتاج، ويواجهها منذ وجوده، حيث تلتقي فيه الأيديولوجيات المكونة لمختلف العصور جنباً إلى جنب وحتى عصر الرأسمالية الحالي، وهي بذلك تتوجه نحو تعريف لموضوعها كنموذج لمنظومة دالة، ونحو مفهوم للتاريخانية خاص بأشكال الدلالة دون أن تخضعها لتحديد اجتماعي(٢).

إن مثل هذا التعالق الحواري للحكايات كنماذج للعالم وكأنظمة دالة يتيح لنا تصور زمكانية أنثوية نسوية تنهل من معين اجتماعيتها وتاريخيتها المتوارث عبر العصور، وابتداءً من الأم الكبرى، الأم الأولى، التي هي محاكية في صورتها وفي جملة الأيديولوجيات التي رافقت تطورها عبر تاريخ الحضارة والرقي النفسي

---

(١) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ١٧١-١٧٤.

(٢) تنظر: جوليا كرستيفا، شعرية محطمة: ١٨١-١٨٢.

وخاصة في موضوعة التناظر بين الأم والأرض، وتبلور علاقة حازت على شروطها المقدسة، وجعلتها مقدسة في المخيال مبخوسة الحقوق على صعيد الواقع الموضوعي، وهذا ما عبر عنه بثنائية المقدس والمدنس الذي يشير إلى المرأة الدنيوية والذي يحول الوظائف الفسيولوجية الأساسية رموزاً وأسراراً مقدسة، فحتى الأطعمة قد تكون مقدسة قدمت كقرابين للاله، كما أن الحياة الجنسية أيضاً إنطوت على مشابهات رمزية للظاهرات الكونية كالمطر، والبذار، والسماء والأرض، حيث اكتسبت الأم الأولى خبرتها وصاغت منها نسقاً ثقافياً دينياً، ظل مبقياً على شعائره الإتصالية والذي يحين تكرره بتكرر الحمل والولادة والحيض والمخاض وهكذا..(1).

وهنا فإن التجربة الإبداعية تكتسب جماليات وأبعاداً جديدة من كونها تستعيد مختلف الأزمنة، وخاصة تلك الأزمنة السرمدية ذات الطقس الدائري المتكرر وذات صفة الديمومة، وهنا فإن تجربة الكتابة الذاتية التي تجعل من الكتابة تجربة معاشة وليس مجرد تعبير عنها لتمحو المسافة بين التجربة والنص، مقدمة البنية الروائية بوصفها بنية زمانية ومكانية في آن معاً ما انفكت تبنى تعالقها في سبيل تشييد تعدديه أصواتها وحواريتها الغنية منطلقة من كونها بنية ذهنية قارّة.

٣-٥ خصوصية الكتابة النَسوية

لا شك وأننا حين نتحدث عن خصوصية للكتابة النسوية سنكون بإزاء إشكالية ظاهراتية تتنازعها محاور عدة: منها ما يتعلق بالنموذج المؤسس والمحاكى في الإبداع بعامة، ومنها ما يتعلق بالمنظور الجمالي البحت الذي سيكون معيار الحديث عن خصوصية للكتابة النسوية، هذا بالإضافة إلى أهمية أخذ المنطلقات الفكرية بعين الاعتبار، وخاصة منطلقات الفكر النسوي التي تعلّي من شأن الاحتكام إلى النظرية بوصفها مكرسة أو داعية إلى التغير في أسس معالجة النص النسوي، واستكناه مراميه المؤثرة على قضية المرأة في المجتمع وفي النصِّ الإبداعي، وقد سبق مناقشة هذه المنطلقات وإبرازها في سبيل إيجاد موقع للكتابة النسوية على خريطة الإبداع عامة،

(١) ينظر: ناجح المعموري، أقنعة التوراة، الدار الأهلية، ط١، عمان، ٢٠٠٢: ١٨٥.

وأن يكون هذا الموقع مؤثراً وإنسانياً أيضاً، لا يلغي إتصال المرأة بمشاعر المرأة، ولكن عليها كما ترى فرجينيا وولف ألا تصر على الأنوثة، ذلك أن من مهمة الكتابة النسوية الانتقال من مركزية الهموم الشخصية إلى هموم عامة، أي إلى مصائرنا ومعاني الحياة[(١)].

من هنا فإن مصطلح الخصوصية بجد ذاته ما زال مصطلحاً متأرجحاً بين الأخذ به ورده، فنوال السعداوي ترى أنه مصطلح يدل على خصوصية مزعومة، وترى فيها الوجه الآخر من العولمة وتقول: "هي خصوصية مفتعلة ومقحمة على الإبداع الحقيقي، وهي تعني التخندق في موضع محدد، فالنساء ليسوا أقلية! والتهميش الواقع على المرأة تهميش سياسي بالدرجة الأولى، وكأننا نريد الانتقال من تحقق الأب إلى تحقق الأم، ومن احترام الأب وتمجيده إلى تمجيد الأم، وهذا يعني استبدال المركزية الذكورية بمركزية أنثوية"[(٢)].

وترى فوزية رشيد أن القراءة الباحثة عن الخصوصية هي قراءة نقدية أخلاقية تابعة لحكم أخلاقي بإزاء كتابة الرجل التي تبدو معتدة بذاتها، وكأن كتابة المرأة ذاتية، عن الذات ومن الذات وإلى الذات، وهي من منطلق الدفاع عن النفس، مما يضعف هذه الكتابة، ويضعها في خانة الخصوصية، وخاصة خطورة الكتابة عن الجسد، والإيغال فيها من موقع التعبير الدفاعي، وكأنها غير منهمة أو معنية بقضايا الوجود[(٣)]، في حين أن مي التلمساني ترى: أن مشابهة الواقع في الكتابة أو احتمال الوقوع فيها يطرح السؤال حول قدرة المرأة على التعبير عن واقعها لأنها أقرب إلى هذا الواقع[(٤)].

إن نقد وتفكيك خطاب الفحولة لا يعني الكتابة حول المركزية الأنثوية، والمشحونة بالأيديولوجية والضعف مثلها مثل الفحولة التي تأبدت هيمنتها بالسياسات

---

(١) تنظر: فرجينيا وولف، المرأة والكتابة الروائية: ١٨٦.

(٢) تنظر: نوال السعداوي، خصوصية الرواية العربية: ٤٤٧ مصدر سابق.

(٣) تنظر: فوزية رشيد، خصوصية الرواية العربية: ٤٥٠.

(٤) تنظر: مي التلمساني، خصوصية الرواية العربية: ٤٤٩.

الجنسانية التي وكما يشير فوكو ومنذ أن ابتدأ تاريخ الفضيلة بسقراط القائل بالوحدة الجوهرية للفضيلة تستند إلى فضيلة جوهرية تجد شكلها الكامل والناجز عند الرجل[١] مما يوقع المرأة في دائرة الخطاب النقيض دون أن تعي ذلك، فتصبح في منطقة دفاعية، ذلك أن على كل كاتب أن يكون حذراً، وأن يتحرر من إرهاب كل قضية محقة، وخطر القضايا المحقة هي: أنها قد تمارس إرهاباً أخلاقياً يدور حول الوعي والوعي بالذات[٢]، مما يضعف الكتابة ويموضعها ثباتاً وجموداً.

إن جوهر الأدب العام لا يختلف سواء أكتبه رجل أم امرأة، كما أن العمل الأدبي هو عمل حواري ومتعدد ولا يحتمل معنى واحداً أو يقف عنده، وكل الأعمال الأدبية الإبداعية تحتمل رصد رؤية جمالية للمعنى، ذلك أن سلطة المعنى الذي يمتد إلى ما وراء النص تحتمل سجال إلغاء وإقصاء الآخر، كما أن سلطة المعنى تبقى محتفظة بجدليتها بين المبدع والمتلقي المتوهم، بينما تكون هي واقعة خارجها، كما أن ثمة جمعاً جدلياً بين خصوصية المعنى وسمة التأويل الاجتماعية[٣].

على أن سؤال الخصوصية يظل قائماً، خاصة في مضمار تشكيل هوية ثقافية حيوية تنفصل عن حتمية ونهائية الواقع، وهنا تبرز إشكالية جديدة متعلقة بالهوية، فما الذي تعنيه الهوية، وهل المقصود بها الهوية الجنسية في فضاء نظري وعلمي يتعرض فيه عين مفهوم الهوية للتهديد، مما يفترض البحث عن ضبط آخر للاختلاف بالاستناد إلى هوية خاصة وغير ثابتة، هوية فرادة كل فرد، مما يعني تعدد هوياتنا ونسبية أشكال وجودنا الرمزية والبيولوجية[٤] على أننا نستطيع أن نركن إلى معيار يقرب مفهوم الهوية من حيز الواقع في التناول الأدبي ونعنى به معيار الذات، فالمرأة

---

(١) ينظر: ميشيل فوكو، استعمال اللذات، تاريخ الجنسانية، ترجمة جورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، ١٩٩١: ٥٨

(٢) رشيد الضعيف، خصوصية الرواية العربية: ٤٤٩.

(٣) وليم راي، المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٧: ١٠٥

(٤) تنظر: جوليا كرستيفا، زمن النساء: ٢٠٦.

ينظر إليها في أغلب الأوقات كموضوع، وليس ذاتاً أنثوية مكتملة الكينونة، وهي ذات متعددة أيضاً، وتنفتح على ميادين معرفة متنوعة جداً، ولكنها وفي ظل السياسات الجنسية تتمحور ضمن نظام ترتبط فيه السلطة بالمعرفة مما يعني خضوعها لنظام من القواعد والإكراهات وأواليات متنوعة من الإقصاء والنفي والأبعاد متغيرة في كل مجتمع، وهذا يفترض تحليل الممارسات الخطابية التي تسمح بمتابعة تشكل المعارف دون الوقوع في تعارض لإجراء العلم والأيديولوجيا(١).

وهذا التحليل للممارسات الخطابية كان من دوافع النقد النسوي الذي يروم إلى تعديل صورة المرأة في الثقافة والمجتمع، وهذا يعني أنه مشروع أيديولوجي بالأساس وليس مشروعاً جمالياً يسعى إلى إعادة تفكيك النصوص والأفكار، والتعرف على القوانين التي تعمل النصوص استناداً لها، مما أدى إلى الاقتراض من مناهج التحليل النفسي، ومن النقد المادي، ومن نقد دريدا لمركزية العلامة اللغوية، ومن أدوات تحليله لتفكيك رمز التمييز الثقافي واللغوي ضد النساء.

فالنقد النسوي يروم إلى إعادة تفكيك النصوص والأفكار لإبراز ما تخفيه من تميز وصور سالبة للمرأة(٢) ذلك أن المرأة في الأدب لا تعدو كونها امرأة المتكلم، العاكسة لذاته النرجسية أو انعكاساً لتعينات سارية، فالصورة عن خيالات المرأة وأطيافها والاستيهامات بها هو تجميل للذات في لعبة معكوسة، وهكذا تغيب المرأة في صور طيفية وعمومية أو تحضر في صورة عديدة، إلا أنها متشابهة ومتطابقة في عدد محدود من الصور النمطية التي تعكس الوعي الذكوري، لذلك فهي مطالبة علاوة على سرد المكبوت والمقموع النسوي تحت سلطة الذكر العربي بأن تؤسس (نرسيسيتها) الذاتية، في تكوين الصورة، وهو ما ما يفعله الرجل من أساطير آدم وأنكيدو وعوليس، أن تبني نرسيسيتها بين فضح العالم الذكوري، وبين قول الذات(٣)،

---

(١) ينظر: ميشيل فوكو، استعمال اللذات: ٨ ؛ ٩.

(٢) ينظر: فخري صالح، نقد نسوي، أم جزيرة للنساء، خصوصية الإبداع النسوي: ٢٣٥.

(٣) ينظر: شربل داغر، المرأة والجنس الأدبي، خصوصية الإبداع النسوي: ١٠٦.

ومن اللافت للنظر أنه في حين تدعى المرأة لبناء نرجسيتها الذاتية الخاصة يكون العصر هو العصر المحبط للنرجسيات[1].

ولما كانت الرغبة في تكوين ميراث خاص بالنساء وهي جزء من المعركة الأيديولوجية التي تشنها النساء لنيل حقوقهن الطبيعية، فإن كتابة المرأة لا تبدو بدهية في غالب الأحيان، وليست معطاة سلفاً، وأن يبدو لنا أن إقبال النساء العربيات على الكتابة والفن يتزايد في صورة مطردة، ذلك أنها ساعية إلى تشكيل هويتها وتدوينها، وهو تدوين غير كتابي وحسب بل فعلي في الزمن، وهذا يعني أن على المرأة كذات وموضوع أن تطرح أسئلة تكون أبعد وأعمق من مساجلة البيولوجية والتاريخية الجنسانية[2]، وهذا يعني تحرير الكتابة النسوية من الغموض والسحر، ابتداءً من جسد المرأة وصورها النمطية في الثقافة والمجتمع، ذلك أن تحرير المرأة من الغامض والسحري والخفي، وغير المنظور والمــوارب، يساهم في خلخلة السلطة الأبوية التي دأبت على موضعة المرأة ضمن فضاءات خاصة وموضعة خاصة[3]، مما يعني إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة، أو الذاتية الأنثوية في التفكير والتقييم وإدراك الذات والعالم الخارجي[4] حيت يكون للمرأة تناولها المخصوص لذاتها ولغيرها وللعالم، وهو تناول يؤدي إلى طرح مدونات وتعبيرات أخرى عما نعنيه بالإنسان عموماً، ولا يقتصر على صيغة الذكورية وحسب[5].

كما يظل سؤال الخصوصية قائماً أيضاً عندما نحاول أن نتلمس حدود وسمات هذه الخصوصية، خاصة وأن كتابة المرأة ليست كتابة معزولة عن المجتمع، ذلك أن البحث عن سمات ذات خصوصية لكتابة المرأة سيجعل مسألة البحث هذه واقعة بين شرطين، شرط يتعلق بجنس المبدع أو المبدعة وفي هذا البعد نضع كل كتابات

---

(١) تنظر: جوليا كرستيفا، زمن النساء: ٢٠٥.

(٢) ينظر: شربل داغر، المرأة والجنس الأدبي: ١١٣.

(٣) ينظر: فخري صالح، نقد نسوي، أم جزيرة للنساء: ٢٣٥.

(٤) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ٣٣١.

(٥) ينظر: شربل داغر، المرأة والجنس الأدبي: ١١٤.

النساء، والشرط الآخر متعلق بالنسوية والفكر النَسْوي الذي يفترض كتابة مخصوصة، كما أن الشرط الأول المتعلق بجنس المبدع أو المبدعة يتقاطع مع مسائل مـن نـوع: تفاوت الموهبة واختلاف الخبرات والمناهل الفكرية، وفي هذا الـصدد ثمـة مقولـة لبوفون "Bovone" يعتبر فيها أن الأسلوب هو الإنسان نفسه، ومقولـة لـسيمون دي بفوار: لكي تؤسس المرأة أسلوبها الخاص بها، فعليها إحراق جميع قواميس الرجـال، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: كيف يكون الأسلوب هو الإنسان نفسه، أي أن يجـسد شخصيته وأفكاره وواقعه المعاش وهو يرى نصّه بلسان أنثى أو العكس، وحتـى لـو قلنا أن الأسلوب هو الرجل فسيظل السؤال قائماً، فكيف يكون كذلك والمعبـرة أنثـى مثلاً، أي أن الأسلوب يكون أسلوباً حين يعبر عن شخصية المبدع في اختياره مفرداته وأفكاره وظروف كتابته، والتغيرات التي نفترضها على المشاعر والأحاسيس(١).

ثمة مسألة أخرى ونحن نحدد الإطار النظري لخصوصية الكتابة النسوية، فعلى أي معيار نستند في الفصل والعزل، أهو معيار القضايا الاستاتيكية (الجماليـة) هـو الأساس في التمييز، أم معيار قضايا المضمون والمحتوى التي ستشكل أساساً مهماً في التمييز، وفي هذا المضمار فالسائد: أن المرأة تميل لاختيار مـضامين قريبـة مـن شخصيتها وأنوثتها فيما يجنح الرجل للاهتمام بقضايا أكثر جدية وصرامة وصـراحة، كما أنَّ السائد في موضوعة الشكلانية السردية أنَّ المرأة تحاول قدر الإمكان المحافظة على قوالب النص الجاهزة والمتبعة سلفاً، فهي لا تجنح إلى تحطيم الأشكال والقوالـب الحاضرة، ولا تحاول أن تقوض الأسس والأصول الجمالية القديمة، بل تـسير علـى هداها، ولا ينكر في هذا المجال وجود أساليب نسوية أو طرائق نسوية فـي الإبـداع بالدرجة القطعية، ولكننا نريد إثبات مسألة مهمة وخطيرة في الآن نفسه ومفادهـا أن ثمة أسلوباً خاصاً بالمرأة له خصائص وميزات وسمات مخصوصـة، مما يعنـي أن هناك أسلوباً مخصوصاً للكتابة النسوية، ولكنه ليس الأصـل، إذ أن أصـل الكتابـة النسوية هو الكتابة الرجولية التي هي أساس ومرتكز الأسلوب في الكتابة بعامة(٢) ذلك

---

(١) ينظر: أحمد ناهم، فن الكتابة النسوية، جريدة الأقلام العراقية، ع٥٤، فبراير، ٢٠٠١، ٣.

(٢) نفسه: ٣.

أن القيم والأعراف والتقاليد الأدبية قد شكلها الرجل، ففي السرد على سبيل المثال كان للأعراف المشكلة لأدب المغامرة والمطاردة الرومانسيـــة دافع وهدف (ذكوريين)(١).

وترى الدراسات النسوية أن الكاتب الرجل يخاطب القراء كما لو أنهم رجـــال بشكل دائم، مما يقود المرأة المتلقية إلى احتمالية أن تتواطأ مع هـــذا الإقـــصاء، وأن تنظر وتتلقى العمل كرجل، فهي تدفع لا شعورياً إلى القراءة كرجل(٢).

وهنا فإن المرأة تكون في وضع التلقين والإملاء، ومن أجـــل أن يقـــاوم هـــذا التلقين تفضح كيت ميلت في كتابها "السياسات الجنسانية" التمثيل القمعـــي للجنـــسانية، الذي يوجد في التخييل الذكوري، من خلال إبرازها المتعمد لرأي المتلقية الأنثى، على أن هذه المسألة لم تفهم كفاية، وخاصة في موضوعة قوة الخيال المدمرة في التخييل، كما أبرزت ميشيل باريت دور المؤسسة الاقتصادية للمنزل وما أسمته بالأيـــديولوجيا العائلية المصاحبة لتقسيم الأدوار، وتقسيم العمل وأنظمة التربية والتعليم، والعمليـــات الثقافية التي يمثل فيها كل من الرجل والمرأة بصورة مختلفة، كما أن تثبيـــت مفهـــوم الهوية الجنسية، والعلاقة بين الجنسانية والتكاثر البيولوجي، وفكـــرة أن الرجـــل يلـــد رجلاً، تتحول إلى مصدات تحجب الوعي وأية محاولات للتغير(٣).

على أنَّ مفهوم الجنسانية والذي ظهر في مطلع القرن التاسع عـــشر لا يمكـــن فهمه إلا من خلال علاقته بظواهر أخرى منها تطور ميادين المعارف المختلفة والذي يغطي الأواليات البيولوجية للإنتاج مثلما يغطي المتغيـــرات الفرديـــة أو الاجتماعيـــة للسلوك، فالتحولات التي يتوصل بها الأفراد إلـــى مـــنح معنـــى أو قيمـــة لـــسلوكهم وواجباتهم ومشاعرهم وأحلامهم مهمة في تعريف الأفراد علـــى أنفـــسهم باعتبـــارهم ذوات جنسانية، وهنا تبرز أهمية الممارسات الخطابية التي يتوصل من خلالها الأفراد لإدراك ذواتهم وفك رموزها، وكلها تمظهرات للسلطة كما يرى فوكو، تطرح كخيـــار

---

(١) ينظر: بيتر ويدوسون ورامان سلدن، النظريات النسوية، ترجمة محمد نور النعيمي، أفكـــار، ع١٥٩، كانون الأول، ٢٠٠١: ٢٦.

(٢) نفسه: ٢٦.

(٣) نفسه: ٢٦.

بين أن تكون هيمنة أو تكون موضع اعتراض باعتبارها شبهاً أو ظلاً للهيمنة، ذلك أنَّ تقنيات الذات التي تؤدي إلى ممارسة فنون الوجود والتي يثبت من خلالها قواعد السلوك، والتغيرات والتحولات في الكينونة الفردية باتجاه إنتاج فني جمالي، تفقد جزءاً من استقلالها وأهميتها عندما تخضع لممارسة سلطة أبوية كالتي تفرض أشكالاً متعددة من تمويه الذات، أي إضفاء الطابع الذاتي خاصة في تكوين الذات الأخلاقية التي غالباً ما تنطلق مذاهبها الأخلاقية من الممنوعات التي ترسم السلوكات وتصور المواقف المعيبة، وتعطي المثال التقشفي، فكل فعل أخلاقي على علاقة بالواقع الذي يتم فيه، وعلى علاقة بالقانون الذي يستند إليه والنابع من مؤسسات دينية وقانونية وتربوية وعلى علاقة معينة بالذات ليتشكل نمط العيش المتعين الصالح لتحقيق ذات أخلاقية(١).

وهذا يعني أننا لا نستطيع أن نفصل قضايا تنميط الهوية الجنسية عن شروط المادية في التاريخ وأن نجعل التغير منوطاً بالثقافة فحسب، ذلك أن الشروط التي ينتج فيها الرجال والنساء معاً الأدب مختلفة مادياً، وتؤثر في شكل ما يقومون بكتابته ومضمونه، كما أن أيديولوجيا الهوية الجنسانية تؤثر في الطريقة التي تقرأ بها كتابات الرجال والنساء وفي أسس عيون الأدب، فالتأويلات تعتمد على حالة القارئ وأيديولوجيته، ومع ذلك فالنساء يستطعن ولا بدّ أن يحاولن تأكيد تأثيرهن في الطريقة التي تعرف بها الهوية الجنسانية، وفي طريقة تمثيلها ثقافياً(٢) للخروج من وضعية تبني منظور الرجل وقيمه وطرق إدراكه ومشاعره وأفعاله، حيث يقال عادة أنّه يجندها من حيث لا تدري ضد نفسها(٣)، على أن من معايير الاختلاف في الكتابة:

٣-٥-١ خصوصية التجربة

لقد اعتبرت التجارب الذاتية والحياتية من محددات الاختلاف في كتابة المرأة، وقد أشارت فرجينيا وولف إلى أهمية وجود خبرات حياتية واسعة في كتابة المرأة،

---

(١) ميشيل فوكو، استعمال اللذات: ١٢ ؛ ١٣.

(٢) ينظر: بيتر ويدوسون ورامان سلدن، النظريات النسوية: ٢٦.

(٣) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ٣٣٠.

واعتبرت أن حيّز تجاربها الضيق مما يؤثر سلباً على كتابتها، ويسمها بالذاتية والبعد عن الاهتمام بالقضايا الوجودية والعامة التي تهم الإنسان والناس جميعاً[١]، كما أشارت جوليا كرستيفا إلى أهمية التجربة في حياة المرأة الكاتبة، وخاصة التجربة أو التجارب التي تعايشها المرأة وحدها كتجربة الإباضة والدورة الشهرية والمخاض، مفترضة أن تكون مثل هذه التجارب مصدراً خاصاً وغنياً للقيم الأنثوية الإيجابية في الحياة والفن[٢].

لقد حفلت الروايات قيد الدراسة بإبراز جانب التجارب الخاصة والحميمة في حياة المرأة، وفي مختلف مراحل نموّها وتطورها وارتباط ذلك بالمؤسسة المجتمعية، وخاصة بالأسرة التي غالباً ما تصادر إحساسات ومشاعر المرأة في التجارب النسائية الخاصة التي تمرّ بها، وخاصة حين تؤطر العلاقة بتصور علاقة المرأة بالمرأة داخل الأسر الأبوية، فها هي زهرة بطلة حكاية زهرة ظلّت تفترض أن تكون العلاقة التي تربطها بأمها تشبه البرتقالة وصرتها تلاحماً وحميمية، ورغم افتراض مثل هذا الوضع إلا أن الهوة بينها وبين أمها أخذت تزداد عمقاً وتتوسع وتتشقق كما تقول[٣]، كما تصور زهرة في غير موضع من الرواية تجربتها مع البثور التي كانت تغطي وجهها فتضطر إلى اللعب بها، والتي صار اللعب بها وسيلة من وسائل هروب زهرة من أية مواجهة محتملة مع والدها وأسرتها، تتحول بسلوكاتها من المواجهة لوالدها وامها إلى اللعب ببثور وجهها، فيكون موقف والدها منها قامعاً وهازئاً فهو إما أن يصفعها على وجهها، أو يصيح بأمها في هزؤ شديد: "يوم السعد، يوم تتزوج زهرة، وجهها مثل خبز التنور المنقور حب الشباب، غداً يولي ظهره دون أن تدري"[٤].

أما تجربة الحمل والإجهاض فقد كانت تجربة خاصة جداً في كتابة المرأة، وترى جوليا كرستيفا أن الحمل في حياة المرأة مكابدة جذرية، فمن ازدواج الجسد إلى

---

(١) تنظر: فرجينيا وولف، المرأة والكتابة الروائية: ١٨٦.

(٢) تنظر: جوليا كرستيفا، زمن النساء: ٢٠٥.

(٣) تنظر: حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١١.

(٤) نفسه: ٢٧.

تجربة الانفصال وتعايش للأنا والآخر، وأن فيه تهديداً أساسياً للهوية يتزامن مع استيهام للكلية، للكمال النرجسي، وتقول إن علم النفس التحليلي ينظر إلى الحمل على أنه نوع من الذهان المؤسس المقبول اجتماعياً، والذي ينتهي بمجيء الطفل، والذي يعني أن تخوض المرأة مرحلة تدرب بطيء وصعب ولذيذ على الاهتمام وعلى الرقة وعلى نسيان الذات. وترى أن إنجاز هذا المسار دون ما زوكية، ودون إبادة للشخصية الشعورية الفكرية المهنية رهان أمومة متحررة من الشعور بالذنب، فهي تصبح خلقاً بالمعني القوي للمصطلح وهو خلق يعد الآن مهملاً(١).

لقد حفلت أيضاً الرواية النسوية بكشف أبعاد تجربة الحمل والولادة في بعض منها دون أن تكون ثيمة محفزة من ثيم السرد، أو منسحبة عليه. وإن كان الموضوع المتناول في غير رواية يجنح إلى اعتبار أن هذا الموضوع هو من ضمن تفصيلات الجندر والأدوار البيولوجية التي تصادر بسببها أدوار المرأة الأخرى في الحياة والمجتمع، إلا أن رواية حنان الشيخ " حكاية زهرة " قد حفلت بالكثير من المسكوت عنه في هذا الجانب، فها هي تصف بوادر الحمل التي مرت بها "تمنيت لأول مرة أن يبتعد عني، كنت ساهية، ناعسة طوال الوقت، وكأني في حقل مليء بأريج الليمون والشاي الأخضر، اختلاط هذه الروائح جعلني أشعر بالدوخة مستسلمة لدواري"(٢)، وبالطبع فإن هذه التجربة الحميمة قد كشفتها زهرة بمثل هذه الحميمية عندما دخلت في علاقة جنسية مع قناص العمارة إبّان الحرب الأهلية اللبنانية، وشعرت لأول مرة بمتعة هذه العلاقة وبرغبتها في إنهائها بالزواج وفي الاحتفاظ بالجنين، وهي تجربة مغايرة لتجاربها الأولى مع مالك في الكراج المعتم وهو صديق شقيقها أحمد والتي كانت تضطر من خلالها لإجراء عمليات إجهاض متكررة.

إن مثل هذا الشعور بكونها في حقل مليء بأريج الليمون والشاي الأخضر مستسلمة لبوادر حملها، وشعورها بالدوار واستسلامها له، شكل نقيضاً لتجربة الإجهاض التي مرّت بها وكذلك لتجربة والدتها التي كانت دائمة الإجهاض أيضاً،

---

(١) تنظر: جوليا كرستيفا، زمن النساء: ٢٠٤.

(٢) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٢٧.

وكثيراً ما طلبت من والدها أن يسمح لها بالطلاق، ولكنه كان يرفض ذلك رفضاً قاطعاً، ومن هنا جاء إصرارها على طرح الأجنة الواحد تلو الآخر، تقول زهرة واصفة ذلك المشهد الخاص " كان بيننا توأم وبنات وصبيان، ما عاشوا إلا في صحن الحساء، صحن حساء صيني، بعدما طرحتهم أمي الواحد تلو الآخر، لماذا كانت تجعل الأجسام التي في حجم الأصابع تسبح في صحن الحساء؟[(١)] ولا تكتفي الأم بذلك بل إنها تُري الصحن للجارات اللواتي كن يقفن عند الصحن قائلات: "تفو على الإنسان، هلق هيك كنا، تفو، كيف بيخلق مثل الظفر، ويصير مثل الهرش"[(٢)].

لقد ارتبط الإجهاض كتجربة خاصة بكونه فعلاً تدميرياً تلجأ إليه المرأة سواء أكان الدافع نفسياً أم جسدياً للانتقام من وضع اضطهادي لا ترغب في استمراره، ليكون ذلك الإجهاض بمثابة رد الفعل الدفاعي في صورته التدميرية، تدفع إليه المرأة لأن لا خيارات أخرى أمامها، فزهرة في تجربتها الإجهاضية الخاصة اعتبرت نفسها شاهدة ومتفرجة أكثر مما هي مشاركة في فعل الانتهاك ذاته، حتى وهو يسير باتجاه التدمير الذاتي تقول: " كنت شاهدة منذ البداية حتى النهاية، حتى الآن، وكنت أنا متفرجة، ثم شاهدة على خرق عذريتي فوق السرير القذر، عندما حملت كنت شاهدة على هذا بجسمي، وعلى طاولة الدكتور العجوز وممرضته[(٣)]، إنها أفعال تدميرية تحاول أن ترسم رؤية أخلاقية للعالم بمواجهة الشرط الاجتماعي ومحاولة الخروج عليه[(٤)].

وفيما يتعلق بهذا الجانب الخصوصي من حياة المرأة، فقد حفلت أيضاً رواية حكاية زهرة بمثل هذه الالتفاتات الخاصة كالإشارة إلى حبوب منع الحمل وعدِّ الأيام الخاصة باستعمالها[(٥)] ، وخصوصية هذه التجربة وارتباطها النهائي بالمرأة، وكذلك فقد

---

(١) نفسه: ٢٨.

(٢) نفسه: ٢٨.

(٣) نفسه: ١٣٣.

(٤) ينظر: ياسين النصير، الصيانية والتدميرية، أقلام، ع٨١٧، بغداد، ١٩٩٢: ٥١.

(٥) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٢١٨.

أشار النص في معرض وصفه لهذه التجربة الخاصة والحميمية إلى موقف الرجل وسلبيته من هذه المسألة، وإلى كون المرأة تحمل وزر هذه التجربة وحدها، فها هو سامي القناص وعندما أخبرته بأنها حامل وهي تتوقع أن يقول لها "دخيلك يا زهرة لازم تطرحي، يصبح وجهه طويلاً شاحباً، وكأن الحمل في بطنه هو، فيما هي تكبل خطواتها بإيقاع الخوف على هذا الجنين لتموت دونه وتموت معه: "لحظات.. بل خفت أنا على بطني، خفت أن أؤذي الذي في داخلي، وكان موقف سامي كموقف مالك، الإجهاض " وتذهب وحدها عند داية أرمنية، فيما كان إيقاع الخوف يرسم خطواتها من دخول العصفورية التي رأت قريبتها إكرام تدخل عنوة إليها، كانت ترى أن الحل هو الزواج، لكن سامي الرجل في المجتمع الشرقي والمرأة هي ضحيته لم يفعل"(١).

وقد أشارت النصوص الروائية قيد الدراسة إلى ارتباط هذه التجربة الحميمة في حياة المرأة وهي تجربة الحمل بالتقاليد الطقسية المتوارثة فيما يمكن أن يسمى بالدين الشعبي الذي يعاد إنتاجه بالتلقين والتكرار والمحاكاه، محققاً الشيوع والانتشار والاستمرار(٢)، كما أن التراتب الاجتماعي مثل علاقات المركز والهامش كان أحد مداخل الدين الشعبي بطقوسه وخطابه المنقول شفاهياً، وهو خطاب يتميز بطابعه التفويضي عسير الضبط، وميله لثني وتطويع القواعد التي يضعها الخطاب الديني النصي، وغالباً ما يرتبط بممارسات وطقوس النساء(٣).

تصف حياة بطلة ذاكرة الجسد حمل جدتها بأبيها " تصور أنها يوم كانت حبلى بأبي لم تفارق مزار سيدي "محمد الغراب" بقسنطينة حتى أنها كادت تلده هناك، ولذا سمته "محمد الطاهر" تباركاً به ثم سمت عمي "محمد الشريف" تباركاً به أيضاً، بعدها عرفت أن نصف رجال تلك المدينة أسماؤهم كذلك، وهكذا كانت تسميني السيدة تباركاً بالسيدة المنوبية التي كانت تزورها في تونس كل مرة محملة بالشمع والسجاد والدعوات، ذلك الولي الذي كان يعيش عارياً تماماً من كل شيء، وهو ما جعل

---

(١) تنظر: حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٢٣٦ ؛ ٢٣٧.

(٢) ينظر: محمد الجوهري، الإبداع والتراث الشعبي: ١٥٧.

(٣) ينظر: صامولي شيلكة، ما الشعبي في المعتقدات الشعبية، ١٦٧.

السلطات التونسية تقوم بربط قدمه إلى سلسال حديدي حتى لا يغادر البيت عارياً كما تعود أن يفعل، وهكذا كان يعيش مقيداً، يدور ويصرخ وسط غرفة فارغة إلا من النساء اللاتي يتسابقن لزيارته، بعضهن للتبارك به وأخريات لمجرد اكتشاف رجولته المعروضة للفرجة، ولفضول النساء الملتحفات بالسفاري والمتظاهرات بالحشمة الكاذبة"(١).

يستبطن هذا النص المتجزأ من رواية ذاكرة الجسد الطقسي الأسطوري الغاطس في بنية الذاكرة الجمعية الشعبية والمسيج بأواليات اليقين التي تسيج وتحيط بجغرافيا المزارات والأمكنة ذات القدسية، ويعاد إنتاجها في النص الروائي من جديد بحمولتها وتداوليتها المتحققة وذات الاستمرارية والتي تمتد عبر الزمان محملة بالأبعاد التاريخية، وعلى رقعة المكان محملة بالأبعاد الجغرافية، وعلى الخريطة الاجتماعية، محملة بالأبعاد الاجتماعية، وكذلك فهي تمتد في العمق النفسي في نفوس ممارسيه ومدى تعبيره عن شخصية الجماعة (البعد النفسي) الذي يحتمي بالتراث ليعبر به عن واقعه وعن آماله ومشكلاته وتطلعاته دون تدقيق أو تعقيد(٢).

إن وجود بطل استثنائي في صورة إنسان على البركة ويتبارك به كما في الموروث الشعبي في أكثر من منطقة جغرافية من العالم العربي، ويتشابه في صورته وسلوكاته واستثنائيته، وغالباً ما يكون فرداً غير مرتبط بعائلة أو أصل وفصل ويكتسي سمة العرّاف أو صاحب النبوءة، وهو يعاني عادة من العجز والفاقة، وله القدرة للخروج العلني على المألوف من العادات والتقاليد، هو يظل عارياً ولا يبالي مما اضطر السلطات إلى ربطه إلى سلسلة حديدية لا يغادرها، وهو في ذلك يحاكي تصاريف الطبيعة التي لا تلجأ إلى الستر والتعمية والتغطية، وهذا الكشف الشبيه بكشف ووضوح الطبيعة جعله مزاراً للنساء الراغبات في الحمل أو الحوامل المتبركات به لاستمرارية حملهنّ، وهو يكسر الأعراف والمواضعات الاجتماعية، وهو في كسره هذا، ولا مبالته يبدو أسطورياً وطقسياً، حيث أن دلالة العري هنا

---

(١) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ٨٥.

(٢) ينظر: محمد الجوهري، الإبداع والتراث الشعبي: ١٥٧.

وكشف العورة تحمل معنى تلبية نداء هذا العري، ودلالته العميقة بالخلق والحب والزواج، وفي هذا تواطؤ مع الطقس البدئي المهم الذي يسير في طريق إعادة الخصب والخلق والتناسل من جديد، وذلك تعبير عن رغبات دفينة بالانعتاق والتحقق لا يتوفر عليها الواقع الاجتماعي المرهن بكل مواضعاته[١].

وتمتد مثل هذه التجارب الخاصة الحميمة في حياة المرأة وفي الروايات قيد الدراسة لتطاول الأسطوري المتعالي باتصاله بالمنشأ الديني الأول، وانسحابه في بنيته الفكرية على الراهن، ففي رواية من يرث الفردوس، فإن الابنة تحزن لأنها كبرت وبدل أن تفرح أو تبتهج فإن الحزن والألم قدرها، ذلك أن والدتها التي تعيد انتاج الفكر المحدد لأدوار المرأة تقول لها وكأنها ترمي في وجهها بالنبوءة، وفيها أنها تكبر وعليها أن تعبر ممر الألم وتتوجع إلى أقصى الحدود، تقول الأم: "من غير هذا الألم لا تصيرين امرأة، المرأة بالألم تلد وبالألم تكبر، وبالألم تدور عليها الشهور، وبالألم تنام وبه تصحو على مذاقه وتموت، لذلك فإن هذا الألم الذي عوقبت به النساء يجد حاضنته الأولى في سفر التكوين حين قال آدم لربه: أعطتني حواء من ثمر الجنة فأكلت، فقال الرب الإله: يا حواء. أنت غرّرت عبدي، فإنك لا تحمليه إلا كُرْها، فإذا أردت أن تضعي ما في بطنك أشرفت على الموت مرارا، تلدين أولاداً، وإلى رجلك يكون اشتياقك، وهو يسود عليك[٢].

فهي التي أوقعت آدم حسب الصياغة التوراتية في حبائلها وحبائل الإغواء والمكر والدهاء والخطيئة، ليبرز الجنس سلاحاً ملحقاً بالمرأة، لا مناص عنه لكسب معاركها، كما أنّ مثل هذا التوارث لمثل هذه الصياغات هو توارث لتقسيم الأدوار بين الجنسين، فالرجل كما قرّر إله التوراة، هو سيد المرأة ومآلها، والمرأة موقوفة على

(١) ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة: ٢٣٠ وينظر: ٢٣١ بتصرف.

(٢) سفر التكوين٣/٢٠.

الإنجاب بالألم، تكفيراً عن الخطيئة التي أقدمت عليها، فلولا حواء ما حاضت امرأة ولا اقترفت أنثى فاحشة(١).

وترى الدراسات النقدية أيضاً أن المرأة تمتلك جرأة في الكلام عن المحظورات وعن الممنوعات والمحرمات، قد لا نجدها عند الرجل بشكل عام، وحين تتكلم المرأة عن قضايا غير مألوفة أخلاقياً وخارجه على الأخلاق التقليدية، تتكلم بجرأة ليست موجودة عند الرجل الذي إذا ما تكلم في هذا الموضوع فهو يتكلم من باب آخر(٢)، وإذا ما تفحصنا مثل هذه المقولات حول خصوصية الكتابة النسوية فسنجد أنها مقولات وجيهة ولكن ليست بإطلاق، فما زالت كتابة المرأة مسيجة بالتابو الاجتماعي الذي يعود بالكتابة إلى منخفض النساء، ولكن ومن وجهة أخرى فسنجد بعضاً من هذه الكتابات قد انماز بالجرأة في الكتابة عن المحظورات أو ما يمكن أن نسميه بالمهمش والمسكوت عنه في ظل الكتابة بضغط النسق الثقافي السائد وهو ما ستنتظر فيه هذه الدراسة أيضاً حينما تناقش موضوعة الكتابة في السياق الثقافي السائد أو بمعزل عنه.

ومن هذه المحظورات التي تناولتها كتابة المرأة مسائل التحرش الجنسي، فقد تعرضت بطلة حكاية زهرة إلى تجربة تحرش جنسي لم تستطع أن تعلنها بسبب الخوف، فلما كانت في ضيافة جدّها في الجنوب ولما خلد الجميع إلى النوم وهي نائمة بقرب جدها في فراش على الأرض، وكانت الظلمة قوية لا تستوعب إلا الظلمة كما تصف، شعرت بيد باردة تمتد بسرعة وتستقر في سروالها، تنهض مذعورة لتختفي اليد فجأة، لكن الخوف والبرد معاً كانا لا يزالان يهزانها، لترى نظّارات قاسم ابن خالتها البيضاء، ثم ليختفي كل شيء(٣)، وتصف زهرة تلك الليلة بمرارة وبأنها كانت ليلة صعبة وكأنها ليست واقعية، حيث بقيت جالسة طوال الليل، وقد غمرها شعور خليط من الحزن والخوف وعدم الراحة(٤).

---

(١) ينظر: عيس برهومة، اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة،دار الشروق، ط١، ٢٠٠٢: ٧٤.

(٢) نفسه: ٧٥.

(٣) تنظر: حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٢٥.

(٤) نفسه: ٢٦.

إن تجربة التحرش الجنسي أيضاً قد امتدت في حياة زهرة بكل مرارتها لتطال أحد المحارم وهو خالها الذي تحرش بها تحرشاً جنسياً أيضاً عندما سافرت لزيارته في أفريقيا، عندما بدأت أصابع خالها تبحث عن يدها لتمسك بها، فأخذت أصابعها تتشابك أكثر وتنزف عرقاً، ودّت لو أنها تنزف دماً، تقول: "وددت أن أنزف دماً حتى من وجهي ومني كلي، يكفي جرحي الداخلي النازف وكأنه نافورة، وما شعرت بكرهي لظلمة ولرؤوس البشر وأعينهم كتلك الليلة"(١)، تصبح في حالة ضياع، فهذه اليد هي يد خالها، تشعر بالضياع والعجز والعزلة والاغتراب، الذي يسلمها إلى حالة من التفتت والتشظي التي تعيشها الذات التي فقدت مركزيتها كما في سياقات مشابهة، وهي الذات التي تستطيع استكناه الواقع وكأنها جزء أساسي فيه، تجد نفسها في حالة أنها ليست من الواقع، فهامشيتها أو عزلتها تمكنها فقط من رؤية هذا الواقع من خارجه، فرغم عمق بصيرتها لا تتوفر على الاكتفاء بذاتها والاكتمال بها(٢)، لتصبح في مواجهة مباشرة مع قانون حظر غشيان المحارم، كممنوع جوهري للبشرية جمعاء، وهو القانون المؤسس للحضارة كما يقال عادة، والذي فرض القطيعة مع الأم الخاصة، والأم الكبرى(٣) لذلك فإنها تلجأ لحيلة دفاعية مستلة من الموروث الإنساني البدئي والمتعلق بأن المرأة أو الأنثى تحمي ذاتها وتخيف الرجل بالدم، لذلك فهي تهرب إلى الحمام كلما تعرضت لمحاولة تحرش جديدة من خالها كما كانت تهرب في بيروت، لتبدأ باصطياد بثور وجهها، تقول: "كلما رآني اصطاد حبة فيه، أصابعي تحوم حولها، تلمها، تقشرها، ثم تكبسها، ولا أتوقف إلا عندما أرى نقطة من الدم استقرت فوق إصبعي، وهكذا وباستمرار كانت إصبعي تسبق كلامي كلما تهيأت لجواب ما وتبدأ بالحفر، انظر إلى وجهي في المرآة فأرى البثور موزعة فيه، ونقاط الدم متجمدة فوقها"(٤).

---

(١) نفسه: ٢٦.

(٢) ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة: ٢١٣.

(٣) ينظر: نجم خريستو، رهاب المرأة في أدب الياس أبي شبكة، دار الجيل، ط١، بيروت، ١٩٩٦: ٣٢.

(٤) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٢٧.

إن طقس الدم يظل في هذا النص محتفظاً بتصاعدية دلالته ما بين النسق البدئي والمرهّن، فزهرة وعندما رأت دماء عذريتها على جسدها وعلى الغطاء الأصفر القذر في الكراج، صرخت وطلبت من مالك أن يقول أمام الله أنه تزوجها فهذا يكفي، فلم يقل مالك ذلك بحجة أنه لا يريد حجز حريتها وربطها بحريته، هذا الدم كان ينتظره ماجد عندما تزوجها، فلم ير شيئاً، وكانت الشراشف لا تزال بيضاء وهو يبحث عن بحر دم، عن نقطة دم[١]، كما أن طقس الدم هذا قد ارتبط في معاناة زهرة بالدفاع عن الذات المهددة المنتهكة والمهدرة، فهي وعندما حاول خالها مرة ثانية التحرش بها فقد بدت كامرأة داهمها المخاض، ولم يكن المخاض، كان حيضها الشهري، أخذ يدها وكان على إصبعها أثر خفيف من دماء دورتها الشهرية فقد أرادت التأكد من قدومها وهي نائمة، أمسك بيدها وقد أحس بطعم الدم الغريب على يدها.. واقترب منها ليقول لها كم هو مشتاق لعائلتها اشتياقاً مميتاً، فما كان منها إلا أن هرعت إلى الحمام باكية بصوت سمعته كل أفريقيا[٢]، فالدم هنا رمز تنفيري ضدي من أجل رد الشر ومنع حصوله بفعل السحر[٣]، فإن منع الشر الذي سيحصل بسبب اختراق هذا التابو التحريمي حيث تنقض قرارات التحريم وانتهاك علاقة القربى سيكون مدمراً ماحقاً، كما أن تابو (حرام) مثل هذا التحريم عامل تثبيت محافظ على مُثل المجتمع، وتمثلاته الجماعية كما أنه عامل ديمومة وتجانس[٤] يحافظ ويثبت منظومة المجتمع القيمية العليا بتحديد الموانع والمحرمات غير القابلة للنقض.

كما ارتبط الدم في الموروث الإنساني بالتضحية القربانية الأنثوية التي عرفتها الديانات القديمة، والخاصة بالألوهة الشابة وعباداتها السرية الخاصة، وعقائدها ذات الصلة بنظام الخصب، حيث يدخل دم الحيض طرفاً ملزماً لإطفاء الطاقة التشبيبية للرجال والمنتشرة في الهواء، فثمة علاقة واضحة في مجال الجنسي الذكوري، كما أن

---

(١) ينظر: نفسه: ٩٩.

(٢) نفسه: ٣٧.

(٣) ينظر: علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية: ١٥٣.

(٤) نفسه: ١٣١.

دم الحيض رمز لتعطل الخصب الأنثوي[١]، فهو نداء أنثوي لتعطيل الطاقة القادرة على التخصيب، اتخذ في حال زهرة خطاً دفاعياً منذراً بالشرِّ في حالة انتهاكه.

كما أشارت النصوص إلى غير تجربة من تجارب التحرش الجنسي الذي تتعرض له المرأة طفلة، مما يعرض طفولتها وجسدها إلى انتهاك شديد ينمي فيها الخوف والرعب، وخاصة في مرحلة الطفولة، وبسبب من السياسات الجنسانية، فإن الفتاة لا تجرؤ على البوح أو الشكوى مما يضاعف من ألمها النفسي والجسدي الذي قد يصبح مرضاً نفسياً يحتاج إلى علاج ومداواة، فها هي بطلة رواية نخب الحياة سوسن بن عبد الله تصف تجربة تعرضها لانتهاك طفولتها في المدرسة عندما كان الأستاذ في المدرسة يسجنها ويحبسها ويعطيها شوكولاته، وهو يلقي جسده وراءها كشاحنة، ويدس رأسه في جسدها، ويقبلها، وكانت تتمنى نتف شاربه، فتبكي ولا تجرؤ على شيء[٢]، كما أن بطلة رواية خشخاش تتعرض لتجربة شبيهة حين أفزعتها عيون ذئب في الظلام، أفزعها فحيحه الدبق، ليغتصب منها قبلة، مجرد قبلة، ولتصرخ في وجهه: "عمو عيب، والعم يغتصب الفم، يلوكه محموماً، فتفر وتصيح وتطير إلى الحمام، مرة أخرى تحلّ في الطائر كي تفر إلى الحمام لتمارس طقس التطهر بالماء والبكاء وعلى مدى العمر تضيع طعم القبلات"[٣].

لقد انمازت بعض هذه الروايات في حديثها عن المسكوت عنه من محددات وقيم المجتمع الراشحة عن منشأ بدئي موغل في القدم ويعاد تمثله في المجتمع بالإقلال من شأن هذه القيم ومعادلتها بما هو عادي ومصطنع، بل بما هو قابل للتزييف والتضليل، تقول زهرة في رواية حكاية زهرة: "عندما أردت إعادة عذريتي لدى الدكتور العجوز، ثم عندما عدت إليه حتى أجهض بعدما فضّ عذريتي مالك بلحظة، وبلا لذة لأنه كان يعرف باصطناعيتها"[٤] بل إن زهرة تعتبر هذا الطقس في

(١) ينظر: ناجح المعموري، أقنعة التوراة: ١٨٢.

(٢) تنظر: آمال مختار، نخب الحياة: ٧٥.

(٣) سميحة خريس، خشخاش: ٨١.

(٤) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٣٦.

العذرية ذا المنشأ الأسطوري المرتبط بالولادة من غير دنس، الولادة البتولية حيث الأم العذراء المتماهية بأمومة الأرض والتي تخصب كل عام وتعود إليها عذريتها كل عام أيضاً، حيث تحمل كغيرها من الأفكار المتعالية دلالة إعادة تعميم للموضوعات في عالم الميثيولوجيا، والتوجه نحو النزوع الدائم للنفس البشرية من أجل تمركزها ضمن شروط المبادئ العميقة(١)، طقساً يرتبط بالرجل والمرأة حينما يعني العفة الجنسية، لذلك فزهرة تستمع إلى سامي القناص وهو يخبرها كيف فقد عذريته أول مرة(٢).

إن مثل هذا الخطاب النسوي الخاص بقضايا الطرف المهمش والمستضعف والذي يمارس أواليات نفسية تختلط فيها الحيلة بالأغواء، بالكبت، يطرح أفقاً لمغايرة هذا السائد، ولو أنه بدا كما لو كان سباحة ضد التيار، إلا أنه يؤشر على كامن في رحم المستقبل يخلخل هذا المهيمن، ويفسح مجالاً لخطاب الآخرين بمجاورته، وربما بالخروج عليه في مرحلة متقدمة من التماهي به، مما يجعل هذه الدراسات وهذه الكتابات مفتوحة على البحث والاستقصاء والمستقبل أيضاً دون التمترس بالضرورة في غيتو الخطاب الأنثوي.

إن الاهتمام بالخطاب النسوي الذي يساجل القضايا والفكر الاجتماعي المهيمن ينطلق من كون الأدب حاملاً معرفياً، يستطيع أن يقدم معرفة جديدة ومغايرة لما هو معروف وسائد، كما أن في الخلق الأدبي وكما أشارت جوليا كرستيفا تتجلى الرغبة في التأكيد الأنثوي على دور الأدب، ذلك أن الأدب في وجه الأعراف الاجتماعية ينشر معرفة، وأحياناً ينشر الحقيقة حول عالم مكبوت سري، غير واع لأنه يضاعف من قدرة العقد الاجتماعي على النمو بكشفه للمسكوت عنه فيه، بكشفه لغرابته المزعجة، وعلى الصعيد السردي فإنّ النصوص تحول هذه المواضعات الاجتماعية ومن خلال كلمات التواصل اليومي إلى خطاب إبداعي حافل بلذة النص، خطاب أكثر مرونة وأكثر حرية، يعرف كيف يسمى ما لم يكن بعد موضوعاً للتداول الاجتماعي

(١) ينظر: جوزيف كامبل، قوة الأسطورة: ٦٥.

(٢) تنظر: حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٢٠٨.

كألغاز الجسد، والمسرّات السرية، وحتى المخازي في كراهيات الجنس الثاني(١) وهذه قد تشكل نقيض الخطاب الذكوري السائد الذي أوقع المرأة وخطابها في شرك حقائقه التي تبحث المرأة الكاتبة في متونها بحثاً عن خطاب أصيل فيها يجاور الخطاب السائد على قاعدة المغايرة والاختلاف المثرية الإيجابية الدافعة إلى بناء واجتراح آفاق جديدة من خطابات إنسانية لا تجعل مرتكزها النوع والدور الاجتماعي المستند إلى ترسيمات الذكورة والأنوثة التي تكبل الإنسان سواء أكان رجلاً أم امرأة.

٣-٥-٢ الإحساس الأنثوي، معادل للتحديق الذكوري

لقد أشارت فرجينيا وولف إلى أهمية إحساسات الأنثى في الكتابة الروائية النسوية، حين حديثها عن أهمية وجود خبرات حياتية مستفيضة في حياة المرأة، وأهمية خروجها من حيز التجارب البيتية الضيقة، كما أشارت إلى أهمية إحساسها الخاص بالأشياء، وأن تكون على اتصال بمشاعر المرأة ولكن عليها ألا تصرّ على مواصفات الأنوثة، وأن تسعى لأن يكون الأدب لديها فناً للدراسة، بالابتعاد عن التلقائية وأن تكون التقنيات الكتابية لديها أكثر جرأة وثراءً(٢) وهذا مهّد لخصوصية الحسّ في تجربة المرأة.

لقد انتقدت النسويات الناقدات مفهوم التحديق الذكوري، خاصة وأن التحديق ينبع من أطروحة فرويد حول "اللبيدو"، وأطروحة لا كان حول " مرحلة المرآة "، وقد امتد هذا المفهوم ليشمل التحديق النصي الداخلي. تحديق شخصية في شخصية أو مادة داخل النص، وكذلك التحديق النصيّ الخارجي، تحديق شخصية نصيّة في المشاهد، حيث أن مثل هذه التحديقات هي خيال جنسي من منظور الرجل، ومن خصائصه أنه تحديق شديد الخصوصية تلصصي بواسطة النظر بجعل من أجساد الآخرين مادة

(١) تنظر: جوليا كرستيفا، زمن النساء: ٢٠٥.

(٢) تنظر: فرجينيا وولف، المرأة والكتابة الروائية: ١٨٦.

للتحديق تفرز نوعاً من المتعة أسماها فرويد "الجنسية الطفولية"، حيث ربطت الدراسات النسوية هذا التحديق التلصصي بالسادية(١).

وقد حاولت النسويات الناقدات أيضاً نقد نظرية لاكان حول مرحلة المرآة والتي تتصل بالنظر أيضاً حين يتراءى للطفل صورة الذات التي لا تتشكل دون علاقة تربطه بالآخر، ويرى لاكان أنّ مقاربة "الأنا" أو الذات لا ينبغي أن تنطلق من اعتبارها متمركزة ثابتة في نظام "الإدراك – الوعي" أو منتظمة حسب "المبدأ الحقيقي" بل مبنية على وظيفة " الانحراف المعرفي " بعلاقة بين تكوين الأنا والتحديق البصري، وقد رأى النقد النسوي في التمركز البصري لدى فرويد ولاكان إهمالاً للحواس الأخرى، فلئن حاول علم النفس حرمان الأنثى من قوة النظر والتحديق، فإن حاسة اللمس وليس البصر هو المكون الأساسي لهوية الأنثى، ولهذا لعل الأنثى لا تحتاج أصلاً إلى مرحلة المرآة(٢).

والناظر في الروايات النسوية قيد الدراسة سيجد أن المرأة الكاتبة أعلت من جوانب الحسّ، وكان السرد الروائي يستبطن الكثير من المشاعر الأنثوية ذات الخصوصية والتي تعتمد على حاستي اللمس والشمّ أكثر من اعتمادها على حواس أخرى وخاصة النظر، لتكون كتابة المرأة شرط حرية يتفلت من واقع اجتماعي يعامل المرأة بخصوصية مكرسة سمات الهوية الأنثوية المصنوعة اجتماعياً، من خلال جسارة التناول للتابوهات المعتادة والخاصة بالجسد تحديداً، حيث جسد الوعي بها بصورة إيحائية تكشف المسكوت عنه في أحاسيس المرأة(٣).

ومن أول هذه الإحساسات المخصوصة التي أبرزتها الرواية النسوية العربية، إحساس المرأة بالاضطهاد، وخاصة اضطهاد واستلاب المرأة للمرأة، والقهر والتبخيس الذي تُشْعر به المرأة المرأة، فهاهي زهرة وعندما طلبت من المقاتلين عدم رمي الرصاص، تصيح بها أمها مستخفة بها وبآرائها صائحة صارخة "ولك يا

---

(١) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ١٠٠ ؛ ١٠١.

(٢) نفسه: ٢٣٣.

(٣) ينظر: صبري حافظ، خصوصية الرواية العربية: ٤٣٩.

مجنونة، بدك، بدك يقوصوك، يا ريت يريحونا منك ومن فضائحك، يا مجنونة لح ياخدو الأمر من شواربك"(١) والأم أيضاً كانت ترى في ضحكة زهرة ضحكة تشبه قهقهة العاهرات في حين "أن شقيقها أحمد يتمتع بضحكة صافية رقراقة"(٢) وبنصف حبة فريز مرسومة على خدّه، والتي هي شهوة الولادة تزداد احمراراً عند بدء موسم الفريز كل عام"(٣).

ويتم تبادل اضطهاد المرأة للمرأة واستلاب كل منهما للأخرى، فها هي زهرة تريد عقاب أمها مصممة على ذلك: "سأدعها تحوم حول نفسها حتى تصل حدّ الجنون، بينما أنا أفرد نفسي.. أريد أن أنقل خوفي إليها، لا ذلك الخوف الذي مصدره صوت الانفجارات وأزيز الرصاص، أريدها أن تخاف، أن ترتجف وأن تبول وهي في الصحو، وأن تبول وهي نائمة.. ليراها كل من في الحي، ويتهامسوا ويضحكوا "شخاخة " خاصة بعد كل مشوار مع ذلك الرجل"(٤) فالنصوص تعيد إنتاج أواليات الاضطهاد والاستلاب المتبادل، كذلك إعادة إنتاج أواليات الكره، وبغض النساء التي أشارت إليها كريستيفا(٥) والتي تدخلنا في معرض التحليل النصي إلى مجال التحليل النفسي وعلاقته بالعقد النفسية، وبالعمل الأدبي الذي قد تكون له صفة تعويضية من حيث هو حقل تنفيس لبعض الميول، ومنها الميول العدوانية والتي لها علاقة بُعقَد البتْر ذات الاتصال برموز التدمير(٦) فرغبة الإبنة بالانتقام من والدتها التي تضطهد وتمارس الاضطهاد دفعها بدورها إلى محاولة القيام بأفعال تدميرية تجاهها، والمرأة لا

---

(١) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٥٨.

(٢) نفسه: ١٨٢.

(٣) نفسه: ٢٠٦.

(٤) نفسه: ٢٣٣.

(٥) تنظر: جوليا كرستيفا، زمن النساء، ١٩٤.

(٦) ينظر: نجم خريستو، رهاب المرأة: ٢٢.

تنسى عذابات الكبح حين يفرك فمها الصغير بالفلفل الأحمر عقاباً للتفوه بكلمات محرمة[١].

وتعلي النصوص الروائية قيد الدراسة من الحواس التي لا تعتمد على الإبصار بقدر ما تعتمد الحواس الأخرى كاللمس والشم، ففي رواية لطفية الدليمي "من يرث الفردوس" فإن السارد العليم يخبرنا بأن حاسة اللمس تقوم بمهمة الحواس كلها "تحركت مزينة في رقدتها ومسّت جسده المحتفظ بدفء النوم بذراعها، ثم لكي تصدق أنه معها مررت أصابعها على ذراعه القوية التي تحبها حتى انتهت إلى أصابعه المتوترة، هو معها، وقامت حاسة اللمس بمهمة الحواس كلها، فهي تراه بمساحات أصابعها، برعشة مفاصلها، تحس خشونة الشعر على عقد أصابعه، تحسُّ نعومة أظفاره تحت أناملها، وذراعه القوية في استجابتها المتناغمة مع رغبتها، أحس سحبان بحرارة تشع من جسديها، تمازجها رائحة النوم وعبير العشب المسحوق تحتهما ورطوبة الندى، وامتلأت بلذة هي لذة الانتصار"[٢] بل إن الماء يقوم بدور الأغواء فيستدرج مزينة، وكأنه بارق تتبعه وتمعن ويمعن هو في أعماقها، فيأخذ جسدها ينضح بعرق الانفعال[٣]، وهنا فإن الإحساس باللمس والشمّ يغاير مفهوم المخيال الذكوري المعتمد على قوة التحديق بالنظر. لينقل إلى مضمار الإحساس الخاص.

لقد انمازت الروايات قيد الدراسة بالتوظيف اللافت للرائحة، فللنوم رائحة[٤] وللجلد رائحة، ولتعب المرأة وخوفها رائحة[٥]، ورائحة الأنوثة تضوع كعبير تمتلئ به الروح[٦] وهي فتنة أنوثة ناضجة تضوع بعطر مسكر، رائحة امرأة وأنفاسها،

---

(١) تنظر: لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٢٢.

(٢) ينظر: نفسه: ١٤.

(٣) نفسه: ١٧.

(٤) ينظر: نفسه: ١٤.

(٥) نفسه: ٢١.

(٦) نفسه: ١١٧.

يُتمنى أن يُرْتوى من عالم أنوثتها الخصبة(١)، وهنا فإن الحديث عن الرائحة وارتباطها بالرغبات والشهوات هو في سياق السموّ بها، وهي من ضمن خيارات الكاتب التي يراها مناسبة في التعبير عن حدوسة وكشفه وتخيلاته في فضاء قصصي حر وشفيف.

وقد توظف الرائحة أيضاً في سياقات أخرى لترتبط بالتنميط ما بين العمل الذي يقوم به الإنسان ورائحته، فيد الأم في رواية حكاية زهرة بيضاء ومكتنزة وتفوح بروائح البصل والكزبرة والثوم(٢)، ورائحة مالك الذي كان يلتقي زهرة في كراج العمارة القذر تختلط برائحة مازوت السيارات(٣) بل إن للخوف رائحة تشمّ وتمتصّ(٤)،كما أن الرائحة تصبح كريهة تنبعث من كل الأشياء، من البحر ومن الشاطئ في أعقاب موقف يترك في الذات خبرة مؤلمة لتتعلق بانتهاك الطفولة والصبا(٥)، كما أنّ للرائحة طاقة جنسية محرضة تقول زهرة " استأنست برائحة عرقه المعهودة وذقنه الخشنة التي حفّت رقبتي(٦).

كما حضرت روائح أخرى في النصوص قيد الدراسة وهي روائح المجال الخاص بالمرأة أيضاً وإن لم يكن ذلك بإطلاق، فها هي وسمية عندما تحضر في ذاكرة عبد الله "إنها هي نفس العينين والشفتين والجديلتين ونفس اليد الناعمة المحناة،.... ملكة جمال البحر صارت وسمية، تألقت تحت الماء وما تزال رائحة البخور ودهن العود والحنّاء تفوح من كل أطرافها"(٧) بل إن الإنسان يميّز أحياناً

---

(١) نفسه: ٥٧.

(٢) تنظر: حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٧.

(٣) نفسه: ١١٧.

(٤) نفسه: ٢٢٥.

(٥) نفسه: ٨٠.

(٦) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٢٢٥.

(٧) تنظر: ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ١٢٦.

برائحته الخاصة به، فها هو عبد الله أيضاً يتخيل أنّه يسألها كما كان يفعل دائماً "أما زلت تحبين رائحتي، قالت: أحبّها، أشمّها في الصدف والقواقع، لقد لوّنته وخبّأته"(١).

وترتبط الرائحة حين توظف في سياق حضاري ثقافي خارج عن مجال المرأة الخاص بموجودات وموضوعات مغايرة، فها هي قبلة الشاب الفرنسي لسوسن بن عبد الله بطلة رواية نخب الحياة تبدو.. باردة كرائحة النبيذ(٢)، وترتبط الرائحة أيضاً بالفضاء المتسع المفتوح الذي يعني الحرية والانعتاق والتحقق "أيها العصفور، الليلة سأعيدك إلى البرية فابحث عن الحبِّ والماء بنفسك، انطلق في الخلاء اقترب من الآن وغنِّ لها، تنفس رائحة الغابة"(٣) كما ارتبطت الرائحة في سياق التوظيف الثقافي برائحة المخدرات التي تتلبس بالجسد فتكون دافعة إلى سعار الشهوات والرغبات(٤) كما ارتبطت في الروايات قيد الدراسة علاوة على ارتباطها بالرجولة "ضمني ابراهيم، لفحتني رائحته"(٥) بالمعاني الأنثية الدالة على العِرْق، فعندما تعرفت سوسن بن عبد الله إلى عامل الفندق في بون عبد اللطيف قال لها: "رائحتك عربية، رائحتك أكدت لي أني لن أنسى، ولن أنسى من أنا، أثارت فيّ الشوق إلى طنجة، وأمي"(٦) وعندما سرى إطراء الرجل الأسود في جسد سوسن بن عبد الله بطلة نخب الحياة "إلا أن رائحته أطاحت بكل تلك المتعة، وأصابتني رغبة في الغثيان، فتسللت وجلست في مقعدي"(٧).

ولم تخل رواية من روايات الدراسة من توظيف الرائحة وارتباطها بالرغبات الدفينة، في رواية غادة السمان "بيروت ٧٥" فقد كانت رائحة العرق الشاب ممزوجة

---

(١) نفسه: ٣٠.

(٢) تنظر: آمال مختار، نخب الحياة: ٢٥.

(٣) نفسه: ١٠.

(٤) نفسه: ٧٠.

(٥) نفسه: ١٠٤.

(٦) نفسه: ٧٠.

(٧) نفسه: ٨٣.

بعطر خفي حار وتفوح من جسد فرح[١] وكان في هذه الرواية لكل فئة مجتمعية دالة على طبقتها رائحتها الخاصة، فنيشان، الرجل البرجوازي كانت تفـوح مـن صـدره رائحة العطر والعذوبة والمال، المال والشهرة والنساء، أما مصطفى وهو ابن السمّاك فكان يستمتع برائحة حبال الشباك المالحة، يترك وجهه يغرق فيها لتخترق رأسه[٢].

لقد اُعتبرت الروائح والنكهات أشياء لتثبيت الذاكرة، وهي مفاهيم لصيقة جـداً بالبيئة، بما أن حاسة الشم تحديداً ترتبط بعالم التخيلات والاستيهامات، وهـي وثيقـة الصلة وقريبة من كلمة الروح[٣] وترتبط بالحنين والبعد والأثر، كما أنها تـشير إلـى نمط بدئي نقي شكل وسيلة من وسائل الحسِّ بالأشياء والاسـتدلال عليهـا بواسـطة الرائحة التي غالباً ما ترتبط بالأشياء كالعرق والملابس والبيئة، كما أنها وسيلة للتذكر وإحياء الذكرى وهي رسالة ضرورية لتوظيف الذاكرة الحسية، لقد بين آلان دوتـدس في مقالة له بعنوان "نصدق ما نرى" مركزية البصر لدى الغربي، بـل وتـمَّ اعتبـار النظرة حاسة غربية، كما اعتبر أن التحديق سمة للحداثة وبالمقابل تكون الرائحة أقـل الحواس تقييماً في الغرب الحديث، واعتبرت مهددة لنظام المجرد وغيـر الشخـصي للحداثة بفضل كينونتها الداخلية الراديكالية وانتهاكها للحواجز، وقوتها العاطفية، وقـد اعتبر أن محافظة العرب على الرائحة كحاسـة رئيـسة هـي ردٌ علـى التحـديث والتغريب[٤].

لقد اعتبرت الرائحة أيضاً حاسة مركزية للشمِّ بينت أثرها التجارب فـي علـم نفس الإدراك وانثربولوجيا الرائحة، كونها مهمة في استنفار الذكريات والحفاظ عليها، لأنها تستدعي خيطاً من التداعيات، وتخلق صلة مباشرة بالماضي والإحساس[٥].

---

(١) تنظر: غادة السمّان، بيروت ٧٥: ١٧.

(٢) نفسه: ١٩؛ ٣٠.

(٣) ينظر: أفرات بن زئيف، النكهة والرائحة: ١١٩.

(٤) نفسه: ١١٩.

(٥) نفسه: ١٢٠.

هذا بالإضافة ما يمكن أن تثيره الروائح حين تعبر عن الرغبات الجنسية من شحنة شبقية مشحونة بفضول لحظات القراءة الأولى، التي تكشف الحجب عن عاطفة الأنثى المغلفة بالرومانسية كخطاب أنثوي يضفي على استخدامها مسحة ترميزية، ومن خلال رمزيتها توصل شحنة الشبقية العالية، وهذا ما تحتاجه الأنثى في لحظة حنان تطلبها من الرجل(١)، تقول هاجر صفوت في رواية وصف البلبل "ما أجملك يا يوسف، أنا أحبك واشتهيك فعلاً، ماذا أفعل يا ربي، وقفت خلفه ومددت يدي ولامست شعره الفاحم، دسست أنفي في ظهره وتنشقت رائحته عبر القميص الذي كان يرتديه، وهمست أحبك يا يوسف"(٢)، وفي موضع آخر من الرواية فإن هاجر تحتفظ بالثوب الذي لامس رائحة يوسف، "أمسكت بالثوب، قبّلته، تنسّمت رائحة يوسف فيه، قررت ألا أغسله أبداً، وألا أرتديه بعد ذلك مطلقاً، وأن احتفظ به للذكرى"(٣).

كما ارتبطت الروائح في تعبيرها عن الرغبات بالألوان والأصوات في مشهد تفصيلي تتكامل فيه كل معطيات الحواس هذه في الايحاء بالطاقة الحسية الأيروتيكية، يقول عبد الله في رواية وسمية تخرج من البحر، "أموت ويدها الناعمة السمراء بخاتمها الشذر تحرك يدي، تداعب ما بين أصابعي، تفرك أطرافها، وصوتها الدافئ ينساب من داخلها، يحمل صفة خاصة، كأن له لوناً ورائحة وجناحين يطيران ثم يستقران في عش قلبي"(٤) وهنا فإن ارتباط الروائح بالإحساس وبالذكريات وبالرغبات مما يكرس هذه الذكريات ويحافظ عليها، هذا بالإضافة إلى بدئية الرائحة في التراث الإنساني حين كانت وسيلة من وسائل التقارب بين الإنسان وقبل أن يصل في تطوره إلى مراحل الرقي النفسي والحضاري فستتبدل الرائحة الطبيعية بروائح أملتها ظروف الحضارة.

---

(١) تنظر: فاطمة المحسن، الأنوثة والرومانس: ٥.

(٢) تنظر: سلوى بكر، وصف البلبل: ٨٤.

(٣) نفسه: ١٢٤.

(٤) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ١٨.

٣-٥-٣ البوح والمناجاة الذاتية

درجت بعض الكتابات النقدية التي نظرت في الكتابة النسوية على وسم هذه الكتابة بالبوح الذاتي وبالمناجاة وتداعي الأفكار وما أسموه بالكشف عن أحاسيسها النسوية التي طالما انسحبت من المشهد القصصي لصالح تعبيرات جاهزة ونمطية مفروضة على وعيها لذاتها، مما يجنح بالأسلوب نحو شعرنة العواطف، وترى مثل هذه الدراسات أن الأحداث السردية تغيب أحياناً في غلالة من الوصف الذي يطغى على الشخصية ويحيطها بأفكار غامضة حول علاقة تحرير الحب بتحرير الوطن مثلاً(١).

ويرى الدارسون أيضاً أن الكاتبة تجد في لغة الشعر والتخييل ملاذاً وأداة للبوح، وذلك عبر خلق مناخ شعري تأملي متمرد ملتحم برموز ميثيولوجية(٢) حيث تحتسب تجربة الكتابة ضمن مؤثرات التخييل والشعرية مدخلاً إلى البوح، بكل ما لهذه المفردة من صلة بالإحساسات وبالذاتية الفردية التي تدخل النصوص في استيهامات وتأملات ذاتية تبعد النصوص عن تمركزها السردي نحو ما أسماه النقاد بشعرنة العواطف، واجتراح أدوات للبوح قد تكون ملتحمة برموز ميثيولوجية، تغربّ السرد وتتعامل مع نمطية مفروضة على وعيها للذات، وكأنها تحتمي بهذه التهويمات وهذه الشعرية بشرنقة قد تفضي إلى اكتفاء الكتابة النسوية بالتمركز حول ذاتها، والاحتفاء بهمومها الخاصة والتي غالباً ما تكون أيضاً من فضائها الخاص، وهو ما اجترحنا على تسميته بالمجال الثاني المتوفر على الأسرار والخصوصيات والمحوط بخطاب مستتر يتمّ من خلاله اتخاذ تدابير حماية الذات بالحيلة والتباكي وإهدار العواطف والإحساسات.

لقد أشارت فرجينيا وولف إلى ضرورة توفر الكتابة النسوية على تقنية فنية عالية، وجريئة وثرة تخرج خلالها من فضاء الهم الخاص إلى الهموم العامة بمجاوزة

---

(١) ينظر: فخري صالح، المرأة قاصة، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني، ٢٢ – ٢٥ – ٨ – ١٩٩٣، وزارة الثقافة: ٢٦٤.

(٢) ينظر: فاضل ثامر، جدل الواقعي والغرائبي، أوراق ملتقى عمان الثاني، ٢٢ – ٢٥ – ٨ – ١٩٩٣، وزارة الثقافة: ١١٩.

حيز التجارب الخاصة والضيقة للمرأة وكذلك بالابتعاد كما أشارت عن تلقائية الكتابة[١]، ولكن علينا أيضاً ونحن ندرك محاولات الكتابة النسوية الحثيثة لتفكيك العلاقات المصمتة والمصلدة بين العام والخاص كي يصبح بإمكان الكتابة النسوية الخروج إلى فضاء يمزج بينهما فضاء الحرية بخياراتها المتعددة، على أن نشير أيضاً إلى أن دراسات الجماليات الجديدة في الرواية الحديثة تجنح نحو اعتبار أن الجمال قائم وكائن في التجاوز المبني على التعدد والتغاير والتباين، وعلى أن يتحدث الكاتب من موقعه على خريطة الجنوسة واللون واللغة والجيل والطبقة الاجتماعية وشبكة العلاقات المترسبة في اللاوعي، فالإنسانية العامة (universality) هي الخصوصية وهي التفرد (singularity) في الكتابة الجديدة[٢] هذا يعني أنها تفسح المجال أمام الهموم الخاصة والمهمشة والمقصاة والمبعدة أن تساهم في رسم هوية ثقافية تجاور السائد، وتسعى نحو اختراقه والتوفر على موقع فيه، وهذا يعني أن الكتابة عن الذات بوصفها ذاتاً معانية في مهادها الموضوعي، تحتمل الكتابة حول الذات في محاولة من الكاتبة لمهاجمة البنى الهرمية للقيم والحقائق الأحادية المتميزة والقارة بطريقة تمكن من قلب الأشكال المعرفية، وخاصة تلك المتعلقة بالجنس والهوية، خاصة وأن إحدى أهم البنى المعرفية ذات السلطة والهيمنة في شكل أحكام قيمية مسبقة وهي بنية المعنى المنطقي من منظور الفلسفة والتي تأتي عادة في مرتبة تفوق إلى حد كبير مرتبة التداعي الحر للأفكار، وتوظيف كتابات التناقض والانفعالية الذاتية "Self-reflexivi" والتقويض لركائز الصيغ والتراكيب التي يعبر بها عن النوع وكذلك لتهديم وتفكيك العلاقة بين اللغة الدلالية والهوية الذاتية نحو آفاق رحيبة من الإنسانية التي لا تلغي فيها ذاتاً أخرى ولا تحكمها بمعاييرها المسبقة[٣].

إن الذات النسوية وهي تجترح التعبير بالنصوص لا تعبر عن ذاتها معزولة وراء جُدر، ولكن من خلال علاقاتها بالآخر، وكذلك علاقاتها بالمكان وإحساسها

(١) تنظر: فرجينيا وولف، المرأة والكتابة الروائية: ١٨٦.

(٢) ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة: ٢٤٠.

(٣) ينظر: مصطفى أحمد جلال، التفكيكية والنسوية، أفكار، ع١٥١، نيسان، ٢٠٠١: ٦١.

بالزمان وما يجري فيهما من علاقات ومواضعات اجتماعية ومجتمعية توجب عليها ومن باب نقض خطاب الآخر وإثبات خطابها خطاباً أصيلاً يخرج من دائرة التهميش إلى موازاة المتن السائد ومجاورته إلى ممارسة نوع من الروي التقريبي أو الروي الإبعادي كتدخل سردي لجأت إليه الروائيات في منتصف القرن التاسع عشر في امريكا وانجلترا، وخاصة اليزابيث غاسكل وهاربيت بيشر ستاد، وجورج اليوت حين استخدمن أسلوب التدخل في السرد بسرد تقريبي للإيحاء بصدق الوقائع التي تروى على أمل حث القارئ للتعاطف مع شخصياتهن وما يسعين إليه، حين يكون هذا التدخل السردي موجهاً إلى أنت كمروي له، وإلى أنت كمتلقٍ متوهم، بالاعتماد على دقة المقولة وموقف الشخصية الساردة حيث أن الطريقة التي يتعامل بها المتلقي مع النص تتأثر بمدى ما يتجاوب هو شخصياً مع هذا الضمير المخاطب، أنت "لإثارة التعاطف والتشابه لدى المتلقي الفعلي المجهول أو المتوهم فتصبح الشخصيات الساردة والمثيرة للتعاطف بروي تقريبي نائبة عن مؤلفها في إثارة التعاطف مع المعذبين الحقيقين، وأصحاب القضايا التي تستوجب التعاطف(١)، ها هي زهرة بطلة حكاية زهرة تثير التعاطف بروي تقريبي وهي تصف محنتها في صالة السينما أمام محاولات خالها للتحرش بها " وأخذت أصابعي تتشابك أكثر وتنزف عرقاً، رغم أنني وددت لو أنها تستطيع أن تنزف دماً، بل وددت أن أنزف دماً حتى من وجهي ومني كلي، لو أستطيع أن أنزف بلا جرح فوق اللحم، يكفي جرحي الداخلي النازف وكأنه نافورة، وشعرت برغبة في البكاء"(٢).

كما أن الروي التقريبي يعول بصورة واضحة على ذاكرة القارئ المتلقي الفعلي وعاطفته من خلال خرق قواعد اللعبة السردية التي جهد في الإيهام بواقعيتها، وواقعية أحداثها فها هي زهرة تخرق قواعد اللعبة السردية بوقوع الحدث الكبير، الحدث الجلل، وهو الحرب اللبنانية الأهلية لتعلن أن جسر الكتابة أيضاً قد قطع، وهي

---

(١) ينظر: روبن ورهول، نحو نظرية للراوي التقريبي، الثقافة الأجنبية، ترجمة سلمان حسن العقيدي، السنة التاسعة عشرة، ع٢، ١٩٩٢: ٧٤ ؛ ٧٥.

(٢) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٢٦.

التي لم تقدم نفسها في الرواية كاتبة، باستثناء بعض الملاحظات التي وصفت بها خالها وكانت تتلخص في أنها خدعت به وأنه خير للمعيدي أن تسمع به من أن تراه، كما أضافت على الورقة في مفكرتها، لقد أصبت بخيبة أمل بعدما تعرفت عليه، شخصية معقدة"(١) تقول:" كان عذري قوياً وعذرهما أيضاً، وأعذار كل من في لبنان وخارجه، الحرب قطعت جسر العلاقات حتى جسر الكتابة"(٢).

إن التأثير في مشاعر المروي من أهم دواعي الروي التقريبي وذلك من خلال الربط الصريح والواضح بين غرض الروي التقريبي والعاطفية أو الحسية لاستجلاب التعاطف مع الشخصيات التي تبوح بلغة شاعرية وعاطفية، فها هي زهرة أيضاً ومن خلال حديثها عن شقيقها أحمد تمارس روياً تقريبياً لتستثير التعاطف مع شخصيتها وقضيتها، وتمارس روياً إبعادياً أيضاً في تتبعها للتربية التي تميز بين الولد والبنت في حصص المؤونة والحرية وكل شيء تقول: "أحمد الذي دفعني فوق بلاط الغرفة وكسر لي طرف سني الأمامي، وأحمد الذي كان يضع في جيبه نصف ليرة ويطلب من صديقة لي أن تمد يدها وتأخذها حتى تلمس يدها فخذه... حتى الآن اللحم الكثير لأحمد رغم أننا في حرب، رغم أنه قاتل"(٣).

ويجنح الخطاب ليصير خطاباً مباشراً تقريبياً متوجهاً إلى المروى لهم باستخدام ضمير المتكلم ضميراً للسرد وهو ضمير حميمي قريب يلغي الفواصل بين الراوي ومرويه، وكأنه أي الضمير المتكلم الصوت المحتج ضد البنى والخطابات الضاغطة والمستلبة التي تمثل الآخر، على طريق اختراقها فنياً ورؤيوياً، وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن على الوعي الاجتماعي، يصبح ضمير المتكلم طريقاً للتعبير ومنهجاً في رؤيا العالم "وأنا لا أزال أزحف بقدمي فوق بلاط الدرج... مددت رأسي بعد جسدي، وخرجت إلى النور والموت والحرب، وأخذت اتلطّى بسيري، وأحتمي

(١) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ٢٩.

(٢) نفسه: ١٧٦.

(٣) نفسه: ١٦٤.

بالبنايات رغم أن سامي هو إله الحرب الوحيد والخطر الوحيد في هذه البقعة"[١] فالضمير المتكلم أنا للذات الساردة قد بدا وكأنه يخترق حالة الحرب التي لم تعتد النساء على مواجهتها بقدر ما اعتدن على تلقي نتائجها وعلى التأثر بها حين يكنّ أولى ضحاياها، فالحرب بالنسبة لزهرة المتكلمة، الساردة بالضمير الحميمي كانت النور والمواجهة وكأن رؤية ومجابهة النور لا بدّ وأن تقترن بالمواجهة والتضحيات.

إن الذات لا تعبر فقط عن ذاتيتها، بل إنها تعبر عن كل الأشياء والعلاقات من خلال اقترابها وأثرها على هذه الذات الذي تصيّرها الذوات الأخرى المتسلطة والمعاقبة ذاتاً مهددة عصابية ،على الهامش تعيش الخاص والعام، وتتأثر به ويراد لها أن تظل حبيسة الفضاء الخاص، أن يكون لها وجود مشروط.

إن العودة للذات تأطير لها بكل كينونتها في مجالات تصادر الذات الفردية لصالح ذات مجتمعية مفصلة بمقاييس المهيمن والسائد، ليصبح الاحتماء بالذات وسيلة من وسائل الحفاظ على شروط وجودها.

إن أزمة الذات في الرواية النسوية العربية لم تبرز إلا من خلال علاقاتها بالآخر في شتى صوره وشتى هيمناته، وشتى التحصينات التي يبنيها حول المرأة ذاتاً وموضوعاً، خاصة وأن الذات القلقة من التحصينات المجتمعية والراغبة في البوح والمغامرة في الحياة بالخروج إليها قد كانت على حد طرفٍ آخر في مساجلة البنية المجتمعية المشكلة لوعي الذات والراسمة لمسيرها، وكان المعنى أو المغزى من هذه المعاينة مرتبطاً بوعي الذات لذاتها ولمن يحصنونها، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأنثوية النص باعتبار عوالمه التي تناوش هيمنة التقاليد التي أرستها السلطة الاجتماعية ومن قبلها السلطة القَبَلية، وكأنها أي الذات النسوية الساردة تريد بالكتابة أن تكون طاقة متحررة من هذا النظر التجنيسي الذي يؤول بكتابة المرأة إلى أن تكون استكمالاً لأنوثتها ووسائل إغرائها[٢].

---

(١) ينظر: فاضل ثامر، جدل الواقعي والغرائبي: ١٠٣.

(٢) ينظر: عالي القرشي، نصّ المرأة: ١٠١؛ ٥٢.

والكتابة النسوية في صراع الذات الذاتي ومع الآخر في العالم المواجه لعالمها ذي الخصوصية تطرح رؤية نسوية للعلاقات الاجتماعية التي تفرض الأنوثة نوعاً بيولوجيا ترسم له أدواره وأفعاله وخطابه في الحياة، وهذه الرؤية النسوية في بعض تجلياتها ترتبط بالمكان الذي يتأثر بالفعل الذي يتم فيه ويصبح رمزاً لكل فعلٍ مشابه يتم فيه، وينسحب في رمزيته لتكون دلالته راشحة بالألم والإكراهات التي تمارس على هذه الذات وتحجمها في المكان والزمان، وقد سبقت الإشارة لدور البيت والحمام كأماكن مخصوصة، تبرز من خلال ما يتم فيها من أفعال تنال من الذات النسوية مبرزة حجم الإكراهات التي تمارس على هذه الذات وتنتهكها، فهذه زهرة بطلة رواية حكاية زهرة تعتبر البيت سجناً لذاتها ليكون عالم الموت والحرب والدمار هو عالم الخلاص على ما فيه من أهوال ومن تهديد للحياة "وأخذت الأيام تمضي وأنا في بيروت سجينة البيت، ولم أشعر يوماً أني أريد الخروج والتزاور"(١)، وفي مقطع آخر فإنها تمجد الحمام الذي صار عالمها المفضل " من الأفضل أن آخذ هذا الحمام عالماً لي، فقط هذا الحمام في كل مسافات الأرض والسماء، حتى يسكت هذا الطرق المستمر فوق بابي، حتى يسكت هذا الصوت الذي أميزه بين آلاف الأصوات لأنه الوحيد في هذا البيت، هذا الصوت المفروض أنه صوت زوجي وصوت والدي، وصوت أمي تهرب منه خائفة إلى الحمام، خائفة تختبئ تحت السرير"(٢) هنا تتحدد أطراف العلاقة على نحو ضدي وحاد في محاولة المرأة التواري عن العقاب وعمن تجتمع في يديه السلطات ليكون خصماً وحكماً في ذات الوقت، وتتعدد الأصوات وتتوحد في صوته ليكون الصوت الطارق على باب الحمام والمهدد بالعقاب هو صوت الرجل سواء أكان أباً أم زوجاً، وهي تعلم أن تمردها على الترسيم العائلي هو أحد أسباب إضطهادها، ولكنها لا تهادن في مسألة الذات والكينونة الذاتية، فهي ترفض أن تكون ذاتها ملكاً للآخرين، خاصة حينما تقترن الذات الفاعلة بالفردية في

---

(١) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٢٤.

(٢) نفسه: ١١٥.

مواجهة الآخر تقول: "لماذا كان علي أن أكون مثلهم فقط حتى يضموني إلى الحظيرة، لماذا لم يكونوا هم مثلي"[(١)].

إن الانتكاس إلى الذات في صورة نكوص للبحث عن أي نوع من الحماية في حالة أن تكون الذات مهددة لأي سبب من الأسباب هو الذي دفع هاجر صفوت أيضاً في رواية سلوى بكر " وصف البلبل "إلى شرنقة حياتها بعد أن توفي زوجها عقب سنة زواج واحدة ترى فيها أن زوجها قد تزوجها ليجعلها أرملة مع سبق الإصرار، واختارها لتكون ذريعة لامتداده في الحياة، ووعاءً للحفاظ على نوعه من الانقراض، لذلك فإن يوسف الشاب العامل في الفندق والذي سرعان ما انجذبت إليه كان يقول لها دائماً " قلت لك اخرجي من الشرنقة، وتسأله ما الشرنقة، ويطلب منها أن تجيب بذاتها لتقول: أنها الأوهام التي نعيشها، والأكاذيب التي تغلف أنفسنا"[(٢)]، وهذه الأوهام والأكاذيب التي تغلف الحياة وتنسحب على حياة المرأة تحديداً في أشكال ممارسات اجتماعية ترسم للذات الأنثوية حدود دورها، وتربط حدود هذا الدور بفضاء الداخل، بالبيت وملحقاته على وجه التحديد، فوسمية عندما أرادت تحدي هذه الجُدر ولو لمرة واحدة، وبقدر كبير من الشجاعة دفعت حياتها ثمناً لهذه المحاولة، لقد أعطت صديق طفولتها عبد الله قدراً من الشجاعة، دفعته لأن يقترح عليها أن يذهبا في نزهة بحرية، على شاطئ البحر وفي الليل وليس في وضح النهار، يقول عبد الله: "أعطتني قدراً من الشجاعة، فقلت: نذهب إلى البحر، رفعت وجهها إلي وكأنها قد قررت فجأة أن تتحدى الحصار، أن تعطي لنفسها حقاً مرة واحدة، أن تحاول إنعاش القلب الذي حكموا عليه أن يفارق مرابع طفولته، وأراجح فرحه، وسماوات غنائه"[(٣)] فالحكم قاسٍ وهو حكم من آخر مستبدٍ راضخ لأعراف وتقاليد حصار المرأة ضمن مكان خاص وأدوار خاصة.

---

(١) نفسه: ١٩٣.

(٢) سلوى بكر، وصف البلبل: ٨٧.

(٣) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ٥١.

لذلك فإن خروج وسمية للمرة الواحدة من هذا الحصار كان خروجاً خارقاً، خروجاً عجائبياً، تحولت فيه وسمية إلى طير خجول يفرّ من قفصه، يصفها عبدالله ويصف خروجها "هي وسمية، أحسّها، لا أراها أحسّها في عباءتها الحريرية السوداء، ملفوفة كالغصن الخجول، طيراً يفرّ من قفصه، يدنو، يدنو ويصل أحسست رعشتها تعانق رعشتي، همست، ها وسمية خائفة"(١)، "انحدرنا إلى البحر، هل هو نفس البحر أم من أجلنا اغتسل وأرخى موجه، وغيّب هديره، عطشان يا بحر الهوى، ولهان يا بحر الهوى"(٢) وكأن الواقع الموضوعي لا يتوفر على متاح يجعل خروج وسمية إلى البحر خروجاً اعتيادياً، ليكون البديل بحدوث فعل الخروج في الواقع باستبطان قوة المخيلة التي تجعل الإنسان يتحد بمثيولوجيا الطبيعة، بكائناتها، بطيورها، ببحرها، يتدخل الخارق هنا تدخلاً لعوباً موجداً التبريرات(٣) فأسطرة خروج وسمية في تلك المرة الوحيدة والتي لاقت فيها حتفها هو إدانة مضمرة لواقع متجوف، متغول، تقتل فيه الأماني والرغبات كما يقتل حاملوها في واقع مليء بالمتناقضات، وتراتب القهر حيث أن الكشف عن المخبؤ الكامن في هذا الواقع هو في قلوب وفكر الشخصيات التي تحاول التمرد على هذه الشروط التي تراها مجحفة بحق الإنسان سواء أكان ذكراً أم أنثى، فالاضطهاد المجتمعي في قصة وسمية وعبد الله قد طالهما معاً، كان له فعل التدمير في حياتهما إذ انتهى بموت وسمية غرقاً في البحر وموت عبد الله غرقاً لحاقاً بها يقول عبد الله "أنا ولهان عليك يا وسمية، حرموني منك، حتى أمي التي تحبني ولا تريد أن تغضب أهلكِ"(٤) فمثل هذه الترسيمات المصمتة الصارمة قد طالتهما معاً وصادرت أحلامها معاً "وأحلم أحلاماً كبيرة، أكبر مني، أن أصير غنياً، لأتزوجك وأقلب الدنيا، أصير أباً لكل الفقراء وليس عماً، سأرفض أن أكون غير ذلك إلا زوجاً

---

(١) نفسه: ١٨٧.

(٢) نفسه: ٩٠.

(٣) ينظر: محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد: ١٣٠.

(٤) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ٤٧.

لك"[١] هنا يصبح البوح وذاتية النص حالة انعتاق من المحاصـرة، وإلغـاء الوجـود واصطباغ الأشياء بألوان صارمة لا حياد فيها، فعبد الله كان يبشر برؤاه التي تحمـل الوعي بالمأساة، بل التعالي بمشاعر الألم، وهنا يخرج النص من أسر نظـرة الذاتيـة والتأنيث إلى أفق إنساني توظف فيه الأنوثة والتأنيث منتمية إلى أفق وتفكيـر الكاتبـة أكثر من انتمائه لنوعها فقط، حين يصهر النوع الاجتمـاعي فـي التكـوين الكتـابي موضوعاً للاضطهاد والمحاصرة[٢].

إن هذا الخروج نحو أفق الرحابة والإنسانية وتوائماً منه مع شرطه الاجتماعي والواقعي الذي لا يتوفر على خروج متكهن بغير ما هو مكرس في الواقـع يـضطر النصوص النسوية إلى النظر بعيني رجل، إلى استعارة منظومته الرمزية للتعبير عن العالم، تحايلاً على الشرط الاجتماعي الذي ينظر بإشكالية محتدمة وما زالت للوجـود الاجتماعي للمرأة[٣] مما يعني أن التحول باتجاه الكشف عن لحظـة قادمـة متواريـة كامنة في رحم المستقبل سيعني الرجل كرائد لفعل تحولي، فعبد الله هو الذي يحلم بأن يكون غنياً ليكون أباً للفقراء، وليكون بمقدوره أن يحرر وسمية وأن يحرر حبهمـا إن جاز التعبير، فما زالت المرأة في خانة الخاص، المستلب الذي لا يتوفر على وسـيلة الخروج بمفرده، وهذا ما كرس أيضاً في رواية لطفية الدليمي "من يـرث الفـردوس" ففعل الخروج والهروب باتجاه فردوس مأمول تمّ من قبلهما معاً وباتفاقهما معاً، إلا أن مزينة ظلت تابعة رجلها، فقد ظلّ سحبان صاحب القرار في معظم محطات الرحلـة، ففي ابتداء الرحلة يقدم لنا السارد العليم سحبان ومعه مزينة "الآن سـيخرج سـحبان ومعه مزينة إلى العالم مدمى الروح وقد خلق منه الحزن والهول مقاتلاً مهيأ لمواجهة كل احتمال"[٤] فالحزن وجرح الروح خلقا من سحبان وحده مقاتلاً لايهاب الأهـوال، بل إن خروجها معه محفوف بالخوف والمخاطر وتستبق نتائجه تماماً "وقـال لهـا لا

---

(١) نفسه: ٢٦.

(٢) ينظر: عالي القرشي، نص المرأة: ٥٦.

(٣) ينظر: فخري صالح، المرأة قاصة: ٢٢٤.

(٤) لطفية الدليمي، من يرث الفردوس: ٦.

تخشي شيئاً، تملكها الخوف ذاته، إن خذلها فستقتل نفسها، قالت بزهد: أنـــا لا أتوقـــع فردوساً، ولن ألومك قط على شيء ولن أخذلك[١]، إذ أنها ستكتفي بعقاب ذاتهـــا فـــي حالة الخذلان التي تتوقعها مسبقاً.

٣-٥-٤ تيار الوعي

لقد وفرت تقنيات تيار الوعي فـــي الروايـــة الحديثـــة اســـتراتيجيات دراســـة للنصوص الأدبية أثرت النصوص بالكثير من التقنيات التي تستبطن الشخصيات فـــي مجالي الوعي واللاوعي، وتستظهر أوضاعها الذهنية والنفسية، فقد اعتبر تيار الوعي بتقنياته وهي المنولوج الداخلي ومناجاة النفس[٢] من استراتيجيات التحليل النفسي التي اعتبرت أن النصوص في بعض جوانبها روائز إســـقاطية ممتـــازة "test projectif" وسواء أشار الكاتب لذلك أم لم يشر، فإنّه يُسْقط عقده علـــى نتاجـــه، فـــالأدب نتـــاج اللاشعور قبل أن يكون حصيلة الوعي والإدراك[٣]، كما أن من أهداف التحليل النفسي الوصول انطلاقاً من الأثر الفني إلى اكتشاف علـــة وجـــوده، أي اقتنـــاص العوامـــل اللاشعورية التي أدت إلى إنجازه، وذلك بالبحث عن الأوليات البدائية الشخصية التي تحرك رموز الأثر الأدبي، مميزاً ذلك البحث بين ما هو جمعي وما هو شخصي فـــي اللاشعور، حين يشكل مركزاً لانطلاق عناصـــر غريزيـــة ويتجـــه بواســـطة النّقلـــة والتصعيد إلى مناطق عليا من النفس الإنسانية[٤].

ويتسم العمل الأدبي من هذه الزوايا بحمولته للصفة التعويضية من حيث هـــو حقـــل تنفيس لبعض الميول[٥] وغالباً ما تحدد هذه الميول بكونها رغبات ممنوعة أو محرمة،

---

(١) نفسه: ٢٩.

(٢) ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار المعـــارف، ط٢، مصر ١٩٧٥: ١٥.

(٣) ينظر: خريستو نجم، رهاب المرأة: ١٩؛ ٢٠.

(٤) نفسه: ٢١.

(٥) نفسه: ٢٢.

حيث أن الرغبات لا تكون كذلك مالم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما، كالتحريم الديني أو الحظر الاجتماعي، وأعراف الناس وتقاليدهم، كما أن الرغبة في هذه الحالة تصبح حبيسة مملكة اللاوعي، وقد تشيع خيالاً من خلال صيغ محرمة وأقنعة مخفضة عن الأنا الواعية، حيث سيلجأ إلى آليات دفاعية لدى الرغبات تستخدمها حتى تتجاوز الرقيب فتحقق الإشباع، من خلال أقنعة التكثيف والإزاحة واستبدال موضوع الرغبة اللاواعية بأخرى مقبولة اجتماعياً وعرفياً، وحيث يتم تمثيل وعرض المكبوت من خلال مواضيع تشبهه وتوحي به وترمز إليه(١).

لقد اعتبر لاكان أن اللاوعي مبني كما تبنى اللغة(٢) وهذا ما جعل النقد الأدبي والأدب يستظلّ بمظلة واسعة هي مظلة علم النفس والتحليل النفسي والذي تندرج في مظلته عدة مسارات هامة تتعلق بالنمو الإنساني ومراحله من الطفولة إلى سن الرشد، وهذه مسارات تختلط أمام عملية التأويل والتحليل بمفاهيم الجسد والعاطفة والعقل وتاريخ النموّ والتجربة الشخصية، ومن ثم تشتبك مثل هذه المفاهيم الشخصية الفردية بالسياق الثقافي والنسق المجتمعي(٣).

يصبح النص الأدبي مجتلى لما هو مكبوت وغائص في طبقات اللاوعي، ويتم استدعاؤه من منطقة اللاوعي إلى منطقة الوعي المعبر عنها باللغة، وبالبوح المشهدي الوصفي وعبر بناء متخيلات تظل تستعاد من خلال النصوص مشيرة إلى تلك الرغبات المكبوتة والتي في اشتباكها الحميمي ما يشير ويشي بها كالرائحة والجسد والعاطفة، ها هي سوسن بن عبد الله في رواية آمال مختار "نخب الحياة" تبوح في لحظة شفيفة برغبات مشتهاة تنتظر لحظة الإعلان والانعتاق "اشتهي أن أكون هناك، هناك في غمامة تيه، أشتهي أن أنفض عني غطاء النهاية الذي يدثرني، أركله وأنطلق إلى هناك، حيث تعدّ الغمامة الغاضبة بالانفجار مطراً"(٤) التحرر والانعتاق والتعبير

---

(١) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ١٣٣.

(٢) نفسه: ٣٣٦.

(٣) نفسه: ٣٣٢.

(٤) آمال مختار، نخب الحياة: ١٥.

عن الرغبات المشتهاة تتمثل في الغمامة التي تنذر بالمطـــر، وحمولة هـــذه الغمامـــة تتوضح في ذات المشهد الوصفي لترتبط وتدل على رغبات خاصة بـــذات الـــساردة، الذات الأنثوية المسيجة بالتابو "عندما تعود خيوط المطر تثقب جسدي بوجـــع لذيـــذ، تتهيج الأشياء فيَّ، تتبعثر، تعانق المطر، تنصهر وترقص، صراخ جسدي لا يـــزعج المارة في الطريق، وهم يحثون الخطى إلى دفء البيوت متلحفين بمعاطفهم"(١).

لقد ارتبط المطر في الذاكرة البشرية بالإخصاب، وكانت الأرض التي هي الأم الكبرى تنتظر هذا المطر ليكون الخصب والإنماء والانبعاث من جديد، يصبح الجـــسد الإنساني معادلاً لجسد الأرض، المناشد للمطر من استكمال دورة الجنـــين القمحـــي، الرامز إلى هذا التخصيب في الذاكرة الجمعية، وتصبح الحاجة ماسة لتأكيـــد الوجـــود الإنساني عبر هذا الجسد وعن طريقته، فالرؤيا في مثل هذا البوح هي رؤيـــا الجـــسد الذي يرمز للوجود الإنساني المحاكي للوجود في الطبيعة الكونية، حيث تـــتم طقـــوس التجاسد والإخصاب دون الإكراهات المتعارف عليها في القـــوانين الـــسلوكية التـــي تفترض في منظومة الأخلاق اشتمالها على وجه القانون السلوكي المرغـــوب ووجـــه أشكال التذويت، حيث تستند الذات الأخلاقية إلى قانـــــون أو إلى مجموعـــة قـــوانين يتعين على الذات الخضوع لها تحت طائلة الخطايا التي تعرضها لعقاب ما(٢) فها هو الجسد حين تلقى رشقات المطر ابتدأ صراخاً ونداءً لا يزعج المارة في الطريـــق، ولا يستوقفهم وهم يحثون الخطى إلى دفء بيوتهم، وكأن لكل جسد نداءاته الخاصـــة بـــه والتي لا تزعج غيره، ورغم ألا انفصال بين الجسد والروح، لكن الجسد هنا يـــصبح المكان الذي ينكر اللاوعي فيه ذاته، المكان الذي تختلف فيه هوية الشخص بناء على تأكيد جديد للكوجيتو(٣) بعيداً عن خوف المرأة وإخافتها ورهابها.

إن هذا التعويض الجسدي يأخذ مفهوماً آخر في المجال الرمزي، ففـــي قـــصة وحكاية زهرة وفي بحثها الدائب عن تصالح لروحها وجسدها كلاً متكاملاً مع الآخـــر

---

(١) نفسه: ١٥.

(٢) ينظر: ميشيل فوكو، استعمال اللذات: ٢٣.

(٣) تنظر: شيرين أبو النجا، طرح نسوي لمفهوم البيت في حكاية زهرة وصاحب البيت: ١٧٣.

الذي تفصله السياسة الجنسانية فصلاً تعسفياً بجعل أي قرب للرجل من موضوعه الرغبات وسماً ووصفاً بالأنثوي(١) حين تصبح زهرة موصوفة أمام ذاتها بالعار والإثم، ومن هنا يبدأ الانفصال بين الذات وصورة الذات كما يراها المجتمع، أي رؤية زهرة لنفسها، ورؤية الآخرين لها مما يستدعي الشعور بالخوف الذي يصبح أكثر تكثيفاً(٢) هذا الخوف الذي ظلّ يكبل الذوات الأنثوية من رواية إلى أخرى هو الدافع إلى الكبت والحياة العصابية "إن مواراة الخوف أصعب من مواراة جسد ميت في التراب أو الماء"(٣) يكبل الخوف إلى الخوف والحرمان الذي يصبح خوفاً يدمي الذات "حرمان كان يفزع حمامات العقل فتفر طائرة، وتصير وسمية في الحيِّ حلماً مجنوناً يشيرون إليه بأسف"(٤) تتسامى الرغبات وتصبح في مصاف الأحلام غير المعقولة، الأحلام المجنونة التي لا سبيل إلى تحقيقها.

تبدو الذات في وضعية الإقصاء والحصار مصادرة تماماً ومشظاة أيضاً، ذلك أن النسق الثقافي المجتمعي يتعامل معها بوصفها موضوعاً أكثر مما هي ذات وكينونة، ذلك ان العلاقة العيانية في المجتمع بين الرجل والمرأة تكشف عن مدى سيطرة الأيديولوجية الذكورية ذات الترسيمات الخاصة بالأنوثة والذكورة في خطاب المجتمع المعرفي، ففي منظومة الأخلاق الرجولية يقوم تكوين النفس كذات أخلاقية على أن ينشئ المرء لنفسه بنفسه بنية رجولة أو ذكورة وفقاً لنموذج رجولة اجتماعية متحقق، في حين أن ذات المرأة ترجع دوماً إلى الرجولة إرجاعاً مؤسسياً بنيوياً قاراً(٥)، من هنا جاء التعليل الفرويدي لما يحسّه الرجل إزاء المرأة من رُهاب وحياء وخوف من أنه يرجع لكون المرأة مختلفة اختلافاً عميقاً عن الرجل، فمعنى ذلك أنهما

---

(١) ينظر: ميشيل كوفو، استعمال اللذات: ٥٨.

(٢) تنظر: شيرين أبو النجا، طرح نسوي لمفهوم البيت في حكاية زهرة وصاحب البيت: ١٧٣.

(٣) ليلى العثمان، وسمية تخرج من البحر: ١٠٩.

(٤) نفسه: ٣٧.

(٥) ينظر: ميشيل فوكو، استعمال اللذات: ٥٧.

لن يكونا كائناً واحداً، ومن هنا تنشأ أواليات بغض النساء وكرههن(١) وتكوين نسق ثقافي استعلائي يحمل نظرة دونية لجنس النساء، بل ولكره النساء فيما يسمى بالجينوفوبيا(٢). تقول سوسن بن عبد الله في رواية تحب الحياة "أحب الضوء والبريق والأفق، وأخاف ذلك حتى الهرب، وأما العتمة فهي غموض وحصن وأمان، وتقول أيضاً حول تشظي الذات الأنثوية "وأعود إلى نفسي أجمعها وأردّ إليها توحدها، لتواصل المرحلة في الوجود، تتقدم ولا تلتفت إلى الوراء ولا تخاف الآتي، تتقدم بلا تكامل معه بلا حلم مشترك، لقد أيقنت بعد ذلك أن الحلم لا يكون أبداً مشتركاً كذلك المتعة لا تكون أبداً مشتركة، قد يكون منبعها واحداً، لكن الفعل ينجزه كل على طريقته،.. ليتمتع كل كما يريد.. وهم.. هراء"(٣).

التكامل والتوحد يصبح وهماً لأنّ المرأة والرجل لا يمكن أن يكونا كائناً واحداً، وإنهاض المرأة لذاتها يكون بتجميع ذاتها إلى ذاتها، وتحقيق فردانيتها أولاً، لتتقدم وتواصل رحلتها في الانوجاد، على أن تتقدم ولا تخاف الآتي، بعيداً عن وهم التكامل بل التجاوز والمحافظة على شروط الانفصال، فحتى لحظة التوحد المتوهمة التي تكون عادة مخيالاً لتوحدات أخرى في الحياة تبدو منفصلة، وكل واحد ينجز متعته على طريقته، فالموضوعات هي الواحدة، والذوات التي تتعامل معها منفصلة ووعيها بذاتها لا يكون إلا بانحراف معرفي يتوفر أولاً على وعي الآخر وقبل وعي الذات، وإذا كانت المرأة تسعى للبريق والوضوح والألق وتعيش العتمة لأنها حصن أمان وغموض ومسكوت عنها وعما يجري فيها من تهيمشات وأواليات تعويض فتلك مشكلة المرأة ذاتها، فحتى الدموع تشع الضوء كما هي الشموع التي تساقط الدموع وتنبت وتشع الضوء(٤).

---

(١) ينظر: خريستو نجم، رهاب المرأة: ٣٠.

(٢) ينظر: زليخة أبو ريشة، اللغة والجندر، خصوصية الإبداع النسوي: ٦١.

(٣) آمال مختار، نخب الحياة: ٢٠.

(٤) ينظر: نفسه: ٣٣.

إن وهم التكامل المفترض يسقط أيضاً من خلال الرؤيـــة النـــسوية للعلاقـــات الاجتماعية بين المرأة والمرأة، فها هي الحياة بكل محطاتها التي سارت بزهرة وأمها قد أسقطت وهم تكامل المرأة بابنتها كما البرتقالة وصرتها "أخذت الهـــوة بـــين أمـــي وبيني تكبر، تزداد عمقاً، تتوسع، تتشقق، رغم كوننا كالبرتقالـــة وصـــرتها"(١) كمـــا أسقطت وهم أن تقصر المرأة حياتها على تربية طفل يتزوج ذات يوم ويتركها وحيدة من جديد كما في قصة هاجر صفوت وابنها الذي أوقفت حياتها على تربيته حتى كبر وأوشك على الزواج، ليكون العائق المانع أمامه أين سيذهب بأمه، مما اضطرها إلـــى بدء مسيرة حياتها بفرديتها ووعيها من جديد، وكأنها انفصلت تمامـــاً مـــن المرحلـــة الأولى من حياتها، بل وغيرت مكان سكناها باختيارها البقاء في بلـــد يوســـف الـــذي وافقت على رغبته في الزواج منها "في حديقة الفندق، صـــوت البلبـــل، ســـبحان الله، تبارك الخلاق، قالت لروحها، وصفاء غريب يتسلل إليها ،وصلح مع نفسها والحيـــاة بداخلها بشكل لم تعرفه منذ سنوات طويلة ممتدة من عمرها"(٢).

لقد حمل الخطاب النسوي إدانة لمجتمع يقود المرأة مـــن خطامهـــا لممارســـة خطاب مستتر فيه الإحتماء، وفيه الزيف وفيه إظهار الكثير من القيـــود والترســـيمات الجندرية التي تعني الهيمنة وفرض الأدوار، ومصادرة الذات والكينونة، ممـــا يقـــود المرأة التي تقف وحيدة أمام كل هذا التسلسل الهرمي للسلطة المجتمعية في كل مراحل حياتها إلى عدم التصالح مع ذاتها ومع الآخرين إلى المرض النفسي العصيب الذي لا تشفى من سطوته إلا بالجلسات الكهربائية كما هو الحال الذي آلت إليه زهـــرة فـــي حكاية زهرة "فكرت لماذا أنا دائماً في وضع مؤلم، متعب حتى وأنـــا ممـــددة علـــى الفراش في بيروت، دائماً هناك ما يضايقني، منذ وعيت وأنا في حالـــة اضـــطراب دائمة، حالة خوف، وإذا خرجت عن هذه الحالة، دخلت حالة أخـــرى"(٣) فالخطـــاب النسوي يدين مواضعات المجتمع التي تدفع المـــرأة لاضـــطرابات عـــصبية، والتـــي

---

(١) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١١.

(٢) سلوى بكر، وصف البلبل: ٤٣.

(٣) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٣٠..

تتمظهر في الكثير من الممارسات التي تبدأ مع الطفلة في مرحلة النمو المبكر، مما يؤدي إلى الإعلاء من الرغبة في تدمير الذات، وتدمير الآخرين، وخاصة حين تجتمع في المثلث الأوديبي سلطة الأم القاسية إلى سلطة الأبّ والتي أدت إلى تناحر قوى الحب والكره فأنشأ الموقف العاطفي المتضاد في حين أن الأصل هو التوازن بين أطراف هذا المثلث الأوديبي.

لقد حمل الخطاب النسوي أيضاً إدانة للمجتمع الذي يسن قوانين استغلال المرأة جنسياً وتعرضها للانتهاك والتدمير ولجرائم القتل أيضاً جراء ذلك، فها هي ياسمينة بطلة "بيروت ٧٥" وحينما وجدت نفسها مخذولة مطرودة من جنة الثري نمر السكاكيني تجد نفسها في فندق العسل في ساحة البرج حيث لا عسل فيه، لا شيء غير المرارة، تقطر العفونة القذرة، من صرير الدرج الخشبي العتيق، ومن عيون النساء المهترئات اللواتي يتحركن كأشباح مجزرة تاريخية، وهن يتسللن إلى غرف الرجال الفقراء والمتعبين(١)، حيث يتم الاستيقاظ عند الفجر على صوت استغاثة حادة لامرأة تتعرض للقتل في شارع المتنبي حيث المومسات(٢)، وكأنَّ هذا الخطاب الذي يدين المواضعات المجتمعية التي تصطنع نساء للمتعة بسبب ارتباط العفة في سلم القيم بنساء ضمن مواصفات عائلية وأسرية وتوفر أخريات من مواقع هامشية وأدنى ليكن نساء الرجال الذين لا يلتزمون بمعيار العفة المجتمعي، مما يوقعهن فريسة للاستغلال والمرض وحتى القتل، وهو الذي يوصلهنَّ إلى منعطفات نفسية حادة تجعل الكوارث الكبرى أسباباً يرحب بها في سبيل الخروج من الشرنقة المجتمعية ذات النتائج العصابية على الشخصيات النسوية، ها هي زهرة تعلن أن الحرب هي التي أخرجتها من وطأتها النفسية بكل وطأتها كحرب مدمرة "هل كان على الحرب أن تطل بكل وطأتها، بكل مآسيها، بكل خرابها، حتى تعيدني إنسانة طبيعية، لا أتقوقع ولا أنزوي بالحمام ساعات، ولا أجلس رابضة كالساحرة بعد جلسات الكهرباء"(٣).

---

(١) تنظر: غادة السمان، بيروت ٧٥: ٢١.

(٢) نفسه: ٢١.

(٣) حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١٩٢.

إن الحرب التي دمرت واستبدلت القيم بالقيم وأحلّت وحرّمت لم تغير شيئاً من كون المرأة ضحيتها أيضاً وفي كل الأحوال، رغم أن حالة الحرب قد شكلت مضطربات للقيم والمواضعات الاجتماعية التي كانت سائدة، وكان مضطرب القيم هذه باعثاً على السخرية، فزهرة وعندما ذهبت لمقابلة القناص وأقامت معه علاقة جنسية دفعت حياتها وجنينها ثمناً لها، كانت بدافع إقناعه بالكف عن القنص، وأعتقد أنها امرأة لا تقرأ ولا تكتب، وأنها تتعاطى لغة الجسد فقط تقول: "ربما ظن أني لا أقرأ ولا أكتب وإلا لما كنت هنا أتعاطى لغة الجسد فقط بلا سابق تبرير أو تفسير، جئت إليه وكنت أعتقد أني أريد إيقافه عن القنص واعتقد هو أني امرأة والحالة هي حالة حرب، وأنا بحاجة إلى رجل أي رجل وبالمصادفة كان هو بالمصادفة قناصاً"(١).

٣-٥-٥ تقنية الحلم

لقد كان الحلم أيضاً تقنية كاشفة وظفت في السرود الروائية، وذات علاقة بأوليات التحليل النفسي، ذلك ان وظيفة الأدب قد تكون شبيهة بوظيفة الحلم من خلال ارتباطها بسوائد اللاشعور "Dominantes" وتعلقها بعدد من الغرائز البدائية كغريزة الجنس وغريزة السيطرة(٢) والتي ترتبط في تمثلاتها بالتحليل المعمق للمثلث الأوديبي والذي يبين أن الصراع ضد السلطة الأبوية هو الموضوع الرئيسي، وأن هذا الصراع يضرب بجذوره بعيداً حتى يصل إلى نظام سلطة الأب ونظام سلطة الأم وهم يتصدون جميعاً لنسق مجتمعي قائم على سلطة الأب وامتيازاته(٣) ليكون الأدب وفق منهج التحليل الفرويدي تعويضاً عن الإحباط وتسامياً بالغرائز المقموعة(٤).

كما أنّ الأحلام التي يخترعها الكاتب، تخضع للتفسير عينه الذي تخضع له الأحلام الحقيقية، فالأحلام المتخيلة هي أيضاً وسيلة اللاشعور لتحقيق ذاته على صعيد الشعور، ولذا كان الخيال الأدبي عموماً ذا أجواء فنية ودوافع لا شعورية، فالعمل

---

(١) نفسه: ١٩٤.

(٢) ينظر: خريستو نجم، رهاب المرأة: ٢٢.

(٣) ينظر: أريك فروم، اللغة المنسية: ١٨٤.

(٤) ينظر: خريستو نجم، رهاب المرأة: ١٧.

الأدبي يترجم عن طريق الإواليات "Mecanismes" المعروفة كالنقلة والتكثيف، عقداً غير واعية، وهو كالحلم ذو وظيفة محددة ودلالة معينة(١).

على أنّ حضور الأحلام النصيّ منوط بتدخلات الكاتب وما تستدعيه من أجواء ومرجعيات، والحلم الأدبي، ليس نقلاً مباشراً للحلم الحقيقي، أو تحويلاً له إلى سرد فحسب، وإنما تحويل ذلك السرد إلى سرد أدبي بإيلاء الشرط الفني الأهمية الكبرى، أما ادعاء أمانة النقل واكتمال لغة المتخيل الحلمي فيفهمان في إطار الرغائب الأدبية التي تمليها أفكار مسبقة حول طبيعة الإبداع ومصدره ودور المخيلة في تحققه(٢).

أما المسرود له أو لهم حلمياً فإنه يعاين بوضوح عندما يكون الحالم طرفاً متداخلاً في حلمه، كأن يكون إحدى شخصياته أو شاهداً على أحداثه، ويمكننا أن نطبق كل مفاهيم السردية عليه دون تردد، بحيث يصبح التمييز بين حلم حقيقي وآخر متخيل من الصعوبة بمكان(٣).

وللحلم في النص الأدبي رمزية تتحقق من خلال كونه وسطاً للتعبير تفصح من خلاله الرغبة عن نفسها فيما سمي "سيما نطيقا" الرغبة، وفيه روابط قوة يفصح عنها من خلال الطاقة، وروابط معنى يفصح عنها عند تفسير المعنى(٤)، كما أن للحلم منطقاً يتحقق بالحفاظ على التناقض أو التعايش، لفوق ولتحت الفضيلة والرذيلة، والصح والخطأ، الاعتقاد والانتهاك، المقدس والمدنس ومنطق قائم على مستوى المدلولات لا على مستوى الدوال(٥).

وترى الدراسات أن المغزى النهائي للحلم هو أنه يؤدي إلى مملكة اللازمن، إلى هذا الجزء الموجود في كل مكان، وفي اللامكان ففي الوقت الذي نكشف فيه لأنفسنا عن سر كياننا الباطن يكشف لنا الحلم عن أسرار العالم، فالطبيعة انعكاس

---

(١) نفسه: ١٩.

(٢) ينظر: أحمد خريس، الحلم نصّاً أدبياً، أفكار، ع١٨٣، ٢٠٠٤: ١٠٩.

(٣) نفسه: ١٠٩.

(٤) ينظر: عوني الفاعوري، تجليات الواقع والأسطورة: ١٤١.

(٥) تنظر: جوليا كرستيفا، الشعرية المحطمة: ١٨٨.

للأنا، وبهذا يصبح النفاذ إلى أعماق الأنا نفاذاً كذلك في أعماق الطبيعة، وهكذا يصبح الحلم ذا مغزى ونبوءة لأنه عمل من روح الطبيعة(١)، وقد يأتي الحلم على شكل كابوس يصاب الحالم من خلاله بالخوف والذعر الشديدين، وغالباً ما يتكرر الحلم بلبوس الكابوس مما يجعل الحالم في مأزق نفسي مخيف، تهدد فيه الأنا تهديداً مباشراً(٢)، وقد تُنس الأحلام ولا تتذكر بشكل كامل، فتعاد في النصوص الأدبية بما يتذكر منها، حيث أن الإنسان قد يُنس في حالة التيقظ مدركات الحلم كونها راشحة عن شحنات نفسية ضئيلة لا تحث الإنسان على تذكرها، وأحياناً تنسى الأحلام كاملة(٣).

ولما كانت الأحلام عرضة للنسيان وعدم التذكر بسبب من كونها تقع كثيراً وقد تكون قصيرة وغير مهمة ولا يهتم بها إطلاقاً لانعدام الإدهاش والإفتتان وإثارة الخيال في أحداثها(٤) فإنها وعندما تنقل إلى السرد تكون متقصدة النقل والكشف لما لها من دور في لحمة النص كونها تقنية كاشفة، في ثنايا السرد مستبطنة لجوانب من حياة الشخصية الذهنية والنفسية التي تلعب دوراً في أحداث النص وتوجيه مسارات السرد، ومن هنا تبرز صعوبة تحرير الحلم الأدبي داخل النصوص من التباساته المحتملة بالكوابيس والأحلام النهارية، وأحلام اليقظة والفانتازيا والرؤى والهلوسات والأوهام، وهذا ما يدفعنا أن نعير اهتمامنا بتلك الأنواع الفرعية فهي من نتاجات اللاوعي أيضاً، والفروقات بينهما يسيرة ولكنها حاسمة في غالب الأحيان(٥).

وترى الدراسات النقدية أن للحلم أشكالاً لتعيّنه في النص، ومن أشكال هذا التعيّن، التدخل الحلمي، ويعني دخول الحلم في النص الأدبي بصورة جلية مصحوباً

---

(١) ينظر: جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، دار نهضة مصر للطبع والنشر ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ١٩٧٠:٩٠.

(٢) ينظر: عبد المنعم حنفي، التحليل النفسي للأحلام، مكتبة مدبولي، ط١، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٦: ٢٥٣.

(٣) ينظر: سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، ط١، القاهرة، ١٩٩٦: ٦٧.

(٤) نفسه: ٦٧.

(٥) أحمد خريس، الحلم نصّاً أدبياً: ١١٠.

بتعليق السارد أو الصوت المتحدث في العمل الذي يشير إلى أن جزءً تالياً أو سابقاً من النص ليس سوى حلم وتستعمل للتدليل على ذلك: العنونة، أو التوطئة أو تعبيرات مثل حلمت، ورأيت في المنام ولقد كان ذلك حلماً، أو أية صيغة دالة أخرى، والشكل الثاني لتعين الحلم في النص هو شكل التداخل الحلمي، ويخص هذا التداخل النصوص الأدبية القائمة أساساً على التقنيات الأساسية للأحلام، وتكون الإشارات المحددة لها غائبة أو خفية، أو غير موضحة لأبعاد الحلم، مما يصعب معه عزل السياق الحلمي عن غيره، على أنه ثمة فصول روائية قد تشي بالتداخل الحلمي وبأنها سرد لأحلام أدبية مما يستدعي تطبيق استراتيجيات التحليل النفسي عليها(١).

والحلم والسرد الأدبي نتاجان معبران عن آليات لغوية لا واعية، وهما يظهران في أشكال تعبيرية تضمر رغائب محرمة، وتخضع للرقيب (Censor)، الذي يمارس كبته عليها بالالتفاف على بعض حقائقها لخداعه، وكأن الكاتب والحالم يجابهان في الوقت نفسه رقيبين: داخلياًمتعلقاً بالمكبوتات، وخارجياً متعلقاً بالمقموعات.

إنّ هذا ما حدا بجوناثان كلر لاجتراح مصطلح اللاوعي النصي (Textual unconscious) للتدليل على أن اللاوعي نص كذلك، وهو متداخل في المنتج الأدبي ودراسته مهمة لفهم أنماط المكبوتات والكبت(٢) التي تتحول في النصوص الأدبية وانطلاقاً من مقولة لاكان: أن اللاوعي مبني كاللغة إلى ذاكرة وفعل لغوي حيث يُتبع التحليل كافة خيوط العمل الأدبي إلى وعي ولا وعي الذات، ظروفها النفسية وسيرتها الذاتية وتاريخ نموها، ويصبح العمل تعبيراً عن رغبة ما ومحاولة إشباعها سواء كانت الرغبة ناتجة عن علاقة المرء بذاته أو بالبيئة أو العالم من حوله(٣).

والناظر في الروايات النسوية قيد الدراسة سيرى أن الحلم قد وظف في هذه الروايات، بأشكال توظيفه وتداخله النصي، وكان توظيف الحلم متفاوتاً من رواية

---

(١) نفسه: ١١١.

(٢) ينظر: نفسه: ١١١.

(٣) تنظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ٣٣٣.

إلى أخرى، وخاصة من جانب اختلاطه بالكابوسية التـي تـرتبط بـشكل أو بـآخر بالمقموعات في المؤسسة الاجتماعية الأبوية التي ترسـم الأدوار للرجـال والنـساء وتسمح بطريقة أو بأخرى بتمظهرات سياسية جنسانية يهيمن فيها جنس على الآخـر، وهذا ما نلمسه بوضوح حين نظرنا في رواية سلوى بكر "وصف البلبل" الذي شـكل فيها الحلم المختلط بالكابوس محفزاً من محفزات السرد، وكان يـتم الرجـوع إليـه واثرائه بالتفصيلات السردية الجديدة بين الحين والآخر، وفي ثنايا ومجريات الـسرد، فهاجر صفوت الذي توفي عنها زوجها بعد سنة زواج واحدة بسبب مرضـه أنجبـت خلالها ابنها صالح الذي وقفت حياتها على تربيته، ظلت مسكونة بحلم يتكرر، حيـث يأتيها زوجها في هذا الحلم، وبيده أوراق تحمل مفاجأة غير سارة لها، تصف لنا هاجر حلمها المتكرر ساردة له: "أجري وأنا أحمل بيدي الأوراق المفاجأة التي عثرت عليها بدرج مكتب زوجي بعد وفاته والتي كان يخفيها عني، أحاول تمزيقها بسرعة، لكنـه يطاردني في ممر ضيق طويل بلا نهاية، وأنا أجري مرتعبة منه، تتلاحـق أنفاسـي ويأخذني اللهاث، وسرعان ما يهدّني الإنهاك وأصبح على حافة الانهيـار، يـدركني ويخطف الأوراق مني، ويضربني بيديه ثم يركلني بقدمه لأسقط على الأرض صارخة مبتئسة، طالبة الموت والفناء عندئذ يشتمني ويتهمني بالسقوط، وينعتني بأحط الألفاظ، لكني أنهض، أقـاوم، أهاجمه، بسرعة منتزعة الأوراق منه مرة أخـرى، وأسـارع بتمزيقها فيأخذ في القهقهة ساخراً ويعلق أن لديه غيرها مثلها تماماً"(١).

هذا الحلم الذي يتكرر يأتي في النص بصيغة التدخل الحلمي الذي أشرنا إليـه ويعني دخول الحلم النص بصيغته وصورته الحلمية المعتادة، مما يجعل مهمة تفسيره إن جاز التعبير مسألة متحصلة، حيث أن هذا الحلم يرتبط بزواج سابق ظلت هـاجر حبيسة ذكرياته وأوراقه، وظل يشكل عائقاً أمامها في سبيل البدء من جديد.

والساردة تشير إلى موضعة هذا الحلم ضمن ما يمكن أن نراه تـدخلاً حلميـاً، فهي تقول: "أفقت بعد حوالي نصف الساعة، وسرعان ما تذكرت ما جاءني في المنام

---

(١) سلوى بكر، وصف البلبل: ٢٦.

من صور[١] وبعد أن استعادت صحوتها وشعرت بانقباض روحها وهي تتذكر ملامح زوجها الذي رأته في الحلم يطاردها منتزعاً منها الأوراق التي وجدتها في مكتبه بعد وفاته، تتذكر ملامحه القاسية، وامتيازاته المجتمعية، وتشعر بـضيق فـي صـدرها وتسارع في أنفاسها مضيفة معلومة جديدة حول هذا الحلم، وهي: أنّه كابوس كئيـب يعاودها ويداهمها ويتكرر دائماً بالأحداث نفسها وبالنهاية نفسها، مما يستدعي ذهابهـا إلى طبيب نفسي، ولكنها لا تثق بالأطباء النفسيين فتعدل عن الفكرة مقـررة دخـول الحمام للهرب من الهم والضيق والانتعاش بالماء الدافئ[٢]، لتبدو رموز هـذا الحلـم واضحة تماماً وهي على تماس مع رغبات هذه المرأة بالبدء مـن جديـد، وتقطيـع الأوراق التي ربطتها بهذا الرجل، كما يرمز الممر الضيق في هذا الحلم إلى الرغبـة بالهرب والخروج إلى آفاق جديدة رحبة لتجد نفسها مطوقة به وبذكراه وبأوراقه التي لم يوضح لنا السرد ماهيتها، وإن كان الحديث عنها في هذا الحلم وكما تكرر يجعلهـا تحمل معنى دلالة الوثيقة التي تدين في حالة ارتكاب خطأ ما أو جريمة مـا، كما أنها تشير إلى أوراق مرضه التي اكتشفتها بعد الزواج، والتي تدل على أنه خدعها حـين تزوجها وهو يعلم أنه مريض جداً ومع ذلك لم يعلمها أو يخبرهـا بقـصة أو حقيقـة مرضه، وهنا فإن هذا الحلم الذي يتخذ شكل الكوابيس المتكررة هو لـصيق بظـاهرة تكرار الكوابيس التي تخفي إما صدمة شديدة تعرض لها الإنسان، أو عجز الإنـسان إزاء صراع نفسي شديد أو مشكلة خطيرة أحاطت بحياته في وقت مـن الأوقـات[٣]، وهنا فإن هذا الحلم الكابوس المتكرر يخفي صدمتها الشديدة عندما علمـت بمرضـه ومن ثم وفاته في بحر السنة الأولى من زواجهما، كما أنه يشير إلـى عجـز هـاجر صفوت وهي تخوض غمار صراع نفسي شديد من أجل أن تتجاوز محنتها وتبدأ مـن جديد.

---

(١) نفسه: ٢٦.

(٢) نفسه: ٢٧.

(٣) ينظر: عبد الحكيم العفيفي، الأحلام والكوابيس، تفسير علمي وديني، الدار المـصرية اللبنانيـة، ط١، القاهرة، ١٩٩٣: ٣٧.

ويبدو أن الأحلام في النصوص قيد الدراسة توظف في النص توظيفاً متقصداً من قبل السارد وفي حالة من الوعي بها، والسيطرة عليها، مع الإحاطة المستبقة بدورها وأهميتها كحالة تنفيسية لما هو مقموع أو مكبوت وهي مدركة في صورة تعبيرية كرغبات محرمة وخاضعة للرقيب الداخلي، فهاهي سوسن بن عبد الله في رواية "نخب الحياة"، تجعل الأحلام وسيلتها في تحقيق متعها، تقول: "وحدي أعرف المتعة وأهدمها في الأحلام وأنجز الفعل الذي أريد وفي حضرة من أريد، في مملكتي ابني صروحاً من المتعة وأهدمها، أنصب امراء لها، ثم أخلعهم، في مملكتي أفعل ما أشاء"[١] وهنا فالأحلام المقصودة هي الاحتلامات الجنسية.

ويأتي الحلم في الروايات أيضاً بصورته المعتادة، ليشي بدلالة الرغبة في التمرد أو الانتقام، من خلال صراع مع الذات تجاه موقف ما، متخيلاً الحالم في هذه الحالة أنه إذا نقل ما يسبب له الألم إلى ساحته فإنه يتخلص من تأثيره وسيطرته وسلطته، لتكون مثل هذه الأفكار معبرة عن الرغبات نفسها التي تحكم حياة الحالم[٢]، تقول سوسن بن عبد الله أيضاً في رواية نخب الحياة: "في الحلم، كانت أمي تحثني على زيارة والدي وهي هادئة تماماً، كأن والدي لا يعنيها، غريب لم أتعود تذكر أهلي في أسفاري، هل حدث مكروه لوالدي"[٣] .

إن مثل هذا الحلم الذي يستدرج إلى النص ليوظف بتدخل حلمي والذي تتساءل فيه البطلة عما قد يكون أصاب والدها لتحلم به في حالة لا تهتم به والدتها، وكأنه لا يعنيها في حين أن الواقع الموضوعي يشي بالعكس تماماً، حيث أن الأم تقصر حياتها على الاهتمام بالأب في تراتب السلطة الأبوي. يلتحم بموقف آخر تسأل فيه البطلة نفسها عن سبب عدم إحساسها بالشوق تجاه أسرتها لتتأهب دمعة طائشة من عينيها لكنها لا تسيل[٤] وهذا يحقق مقولة أن الحلم هو طريقة إشباع ملتوية لرغائب الحالم

(١) آمال مختار، نخب الحياة: ٧٥.

(٢) ينظر: أريك فروم، اللغة المنسية: ١٥٥.

(٣) آمال مختار، نخب الحياة: ٤٦.

(٤) ينظر: نفسه: ٨٨.

المكبوتة في الانتقام أو الخشية أو الضيق الدفين[١]، من اللافت للنظر في هذا الحلـم هو ظهور الأم وهي الرمز التراتبي الثاني في السلطة الأبوية تحث الإبنة على زيارة والدها والاهتمام به وهي لا تفعل ذلك، مما يراتب الأدوار الجندرية حتى في الأحلام، فالأم هي حارسة توزيع الأدوار ومراقبة تمثلاتها وتحققاتها في الحياة، فهي التي تحث الإبنة على أن تستكمل دور أمها في احترام تراتبية سلطة الأب رأس الأسرة وسيّدها.

لقد تمثلت الروايات أيضاً النصّ الحلمي بتقنية التداخل النصّي المشتبك مع عوالم خفية ذات صلة بالعوالم الماورائية والتي تتجلى في حالة الوعي حين تستدرج من اللاوعي إلى المتخيل النصي، كون هذه التخيلات المشتبكة بالأحلام والرؤى والتخيلات والاستيهامات والهلوسات، كما هو الحال بظهور واختفاء القرينة في رواية حكاية زهرة، حيث كانت القرينة في هذه النصوص معادل للشعور بالاضطهاد في محيط الإيذاء القائم على نفي المرأة ونفي تصرفاتها غير المقبولة مجتمعياً والمستهجنة من محيط الإيذاء، وعبر لغة تستند إلى الإحساس واللون والفلكور، وهي لغة معبرة عن ذات أنثوية معانية هي الذات الاجتماعية التاريخية ووفق منطق الحلم الذي سبقت الإشارة إلى منطقه القابل لتعايش المتناقضات وفق تسويات لا شعورية تسمح بهذا التعايش في حالة اللاوعي، ومن صور تمثل منطق الحلم بالتداخل النصي حديث زهرة عن قرينتها "انتظر ظهور قرينتي التي كان يتكلم عنها جدي، الجنيّة التي تختار أن تسكن في الإنسان وتبقى في سلام وهدوء معه، القرينة تقف بيني وبين حلقي، بيني وبين عيني، بيني وبين أفكاري وبين الدقات التي أسمعها فوق البلاط، الدق الذي كنت أسمعه كل لحظة، وأعود أنتظر الدق الذي يليه"[٢].

ويشير النص أيضاً إلى الطريقة التي تعرفت من خلالها زهرة على قرينتها، فقد أحست بها وسمعت صوتها، ولا تأتي إلا في حالة النوم، ولما اتصل نوم البطلة ليلها بنهارها ما عادت تعرف متى هي نائمة، وتصر زهرة على أنها رأتها عندما

(١) ينظر: أريك فروم، اللغة المنسية: ١٣٣.

(٢) تنظر: حنان الشيخ، حكاية زهرة: ١١٩.

نظرت ذات مرة في إحدى البرك، ولما انعكست صورتها على صفحة الماء الرائقة رأتها ونادتها وامتلأت خوفاً[١].

ويأتي التدخل الحلمي في النصوص الروائية على شكل أحلام يقظة أيضاً، تنقل السارد الحالم إلى حالة شبيهة بحالة النوم ورؤية الأحلام، وكأن الحلم الذي يستدرج في حالة النوم هو حالة مرتجاة في حالة الصحو وتأتي كنوع من التعبير عن التمرد والخروج على المألوف، وكأن الحلم هو حالة هروب من المواجهة أو جنوح نحو دخول تجربة غير مألوفة تتمثل في المحصلة بالرغبة في الخروج عن ترسيمات الفكر الاجتماعي والتقاليد المتعارف عليها فهذه سوسن بن عبد الله في رواية نخب الحياة، تقول: "كثيراً كا كنت أحلم بأن أغرق في حالة سكر، بأن أغيب عن الوجود، فأهذي وأفقد القدرة على تملك نفسي، وأبداً لم يتحقق حلمي"[٢]، وهذا الحلم أيضاً يشير إلى رغبة في التمرد تعتري هذه البطلة التي ترى نفسها في حالة حصار.

وشبيه بأحلام اليقظة كانت أحلام "بو مصطفى السماك "في رواية بيروت ٧٥ في عثوره على المصباح السحري وتحقيق أحلامه من خلال هذا المصباح السحري بل إنه يعتبر نفسه صياد الوهم وهو يقضي عمره بانتظار عثوره على المصباح السحري "أنا صياد الوهم، صياد الجني القوي المطاع الذي لا ترد له رغبة[٣]: لقد كانت أحلام هذا الصياد بالعثور على المصباح السحري نابعة من واقعه الممض حيث يضطر أحياناً إلى رهن قاربه ليطعم عشرة أفواه تفتح ثلاث مرات في النهار طالبة الأكل، وهو واقع في معاناة الفقر والغلاء والمرابين والقسوة والشقاء وأخيراً المرض، ليرتطم البحر بالواقع، بحر بيروت القاسي بحر حقل الألغام والحرب بين الإنسان وبقية مخلوقات الطبيعة من أجل البقاء مما يعني تبخر أحلام هذا الصياد البائس[٤].

---

(١) نفسه: ١٢٠.

(٢) آمال مختار، نخب الحياة: ٣٣.

(٣) غادة السمان، بيروت ٧٥: ٣٤.

(٤) نفسه: ٢٦-٢٨.

إن دراسة مسير توظيف تقنية الحلم في الروايات قيد الدراسة يشير إلى أنه تمّ توظيفها في النصوص بقدر ما يخدم ذلك حبكة أحداثها دون أن يعني ذلك الاغراق في الاستيهامات والهلوسات الحلمية التي توصل النصوص إلى مرحلة اللاوعي النصّي والتي تعني أيضاً أن النصوص قائمة أساساً على تقنيات حلمية أساسية، فهي لم تخرج في هذه الروايات عن كونها أحلاماً تدخل حيز النص وغالباً ما يشار إليها من خلال السرد، وليكون من الصعوبة بمكان الفصل بين الحلم الحقيقي والحلم الأدبي المتخيل إلا من زاوية ما يوظف في النص ويدخل السرد تقنية من تقنياته.

وعوداً على بدء فإنّ الحديث عن رواية تيار وعي في الروايات قيد الدراسة لن يكون سهل التحقق فالروايات وظفت تقنيات تيار الوعي ولم تكن روايات تيار وعي بما يعني ذلك نقدياً، ذلك أنها جنحت إلى تقديم سردها بضمير المتكلم غالباً، كما أنها التبست وتماست مع السير الذاتية وقد سبقت الإشارة إلى هذه المسألة في معرض مناقشة الدراسة للثيمات الأساسية للرواية النسوية وإشكالياتها، فإذا كان تيار الوعي ينبني على سبر أغوار الشخصية فإنه يأتي بطريقة غير منظمة ومتشابكة ومقطعة ولا محدودة كما أن وعي الشخصية في رواية تيار الوعي يمتزج بسرد الراوي(١) هذا بالإضافة إلى عدم تحديد الزمان والمكان فالأحداث تنطلق من داخل الشخصية مغيبة المرجعية المكانية والزمانية، وتتخذ شكل جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء والاستواء، فهو ممزق تماماً، يفيض بكلمات مثل نهر أو تيار(٢) فمثل هذا التوصيف لا يتمثل تماماً في الروايات قيد الدراسة، وخاصة أن منظري تيار الوعي قد رأوا بأنه نوع من القصص يركز فيه أساساً على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات، وذلك بالاستناد إلى تقسيم الوعي إلى مستوى ما قبل الكلام ومستوى الكلام، حيث يكون مستوى الكلام المتحقق سواء أكان ذلك بالتكلم أم بالكتابة متحققاً عيانياً، أما مستوى ما قبل الكلام فهو الدائر في خلد

---

(١) ينظر: عمر صبحي جابر، البنية والدلالة في روايات اسماعيل فهد اسماعيل: ١٥٦ ؛ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد، ١٩٨٧:٤٤٢.

(٢) ينظر: عمر صبحي جابر، البنية والدلالة في روايات اسماعيل فهد اسماعيل: ١٥٧ ؛ محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة: ٩.

الشخصية ويفكر به ولكن دون البوح بكلام مباشر وصريح[1] لذلك فإن تقنيات تيار الوعي وهما تحديداً المنولوج الداخلي والمناجاة الذاتية هما الأكثر تحققاً وتمثلاً في الروايات قيد الدراسة واستجلاء هاتين التقنيتين هو مسعى الدراسة الأكثر توائماً مع معطيات النصوص التي كانت فيها الذوات الساردة ساردة ومتحققة كذوات اجتماعية تاريخية، وحيث أن الذات وكما يقول دريدا مهما عدلت ومهما شحنت بالوعي واللاوعي ستظل محيلة على طول خيطها التاريخي إلى مادية من الحضور لا تهزه الحوادث الطارئة[2] ليكون المنولوج طريقة للتعبير عن الذات أو للتقريب بين السيرة الذاتية والنص[3].

٣-٥-٦ المنولوج والمناجاة الذاتية

لقد حفلت الروايات قيد الدراسة بالمنولوجات الداخلية، والمنولوج وهو الحديث الذاتي هو المصطلح المضاد لمصطلح الديالوج "الحوار" بوصف أن الرواية تنطلق من تعددية الخطاب والأصوات[4].

ولما كان المزج بين المنولوج المباشر والمناجاة الذاتية ممكناً فقد كانت هذه الصيغة هي الأكثر بروزاً في الروايات قيد الدراسة وهي الأكثر اتصالاً بما اجترحنا على تسميته بالبوح الذاتي والذي افترضناه من خصوصية الكتابة النسوية، ذلك أن المنولوج المباشر الممتزج بالمناجاة النفسية الذاتية قد قدم في الروايات نابعاً من وعي الشخصية الساردة بضمير المتكلم أو حتى بضمير الغائب مباشرة، بلغتها الخاصة وبخصائص العمليات الذهنية لديها[5].

---

(١) ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٢٧.

(٢) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ١٨٥.

(٣) تنظر: فاطمة المحسن، الأنوثة والرومانس: ٥.

(٤) ينظر: تزفيتان تودروف، التناص، ترجمة فخري صالح، الثقافة الأجنبية، ع٤، ١٩٨٨: ٨.

(٥) ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٦٤.

لقد ارتبطت المنولوجات الممتزجة بالمناجاة في رواية "بيروت ٧٥" لغادة السمان بمحاولة كل من فرح وياسمينة وهما قادمان من دمشق تجاه بيروت بحثاً عن المجد والشهرة والمال بوضعهما المطل على مشهد المدينة عن بعد، عن مسافة ما، وهما في مسير حياتهما فرح مع نيشان الذي وعده بأن يجعله مطرب الرجولة في بيروت وكان ثمن ذلك انتهاك رجولته هو ليكون الاسم مجرد صفة تعويضية عن وضع نقيض آخر، استبطان كنه المدينة ووجهها الحقيقي الذي يخفيه الخداع والتزلف والظهور المنافق الذي يدل على وجه حقيقي منفر آخر حيث شكلت مناجاة الذات متنفساً لهذه الذات لمناقشة أحداث لا تجرؤ على البوح بها أو مناقشتها بشكل علني في الوضع غير المتكافئ الذي وجدت فيه الشخصيات المأزومة ذاتها، فها هي ياسمينة تبوح لذاتها مخفية ضعفها واستلابها من قبل الثري نمر السكاكيني واستسلامها جسداً وروحاً لهذا الرجل محاولة أن توجد مبررات استلابها وترحيله إلى الحرمان الذي عاشته في حياتها وتبدو غير مستعدة على المستوى النفسي بالعودة إليه من جديد "ما زلت أحبه، أحب ما يستطيع أن يفعله بي جسده العاري، أحسّ بالامتنان نحوه بعد أن حولني من سهل من الجليد إلى حقل من الألغام، كلما تشاجرنا لا أملك إلا أن استرضيه، أعرف أنه يهملني أحياناً ريثما يغزو أخرى، يستعرضها أمامهم ولو لليلة واحدة، ودوماً يعود إلى لأن أحداً لا يحبه كما أحبه، ولأنه ليس في العالم امرأة تمتص رحيقه بالشهية التي امتصها أنا"(١).

وشكلت مساجلة الذات هذه محطة مراجعة ومساءلة لهذه الذات تؤشر إلى القلق والضياع والوحدة التي تمتد في ظلالها لترتبط بالوجود المُعاني في الحياة، حيث تبوح الذات للذات بقلقها وألمها جراء الشعور بالوحدة التي قد تقود إلى الضياع الفكري والاجتماعي وإلى انعدام الأمان بسبب من الخروج عن السرب الذي يتطلب التضحيات، فسوسن بن عبد الله في سفرها إلى بون ورغم إحساسها بأن امتلكت حريتها تمارسها كيف تشاء إلا أنها ظلت في لحظات خلوّها إلى ذاتها شاعرة بالخوف من هذه الوحدة والتي تعني الخوف حينما تقرر خوض تجربة الحياة وحيدة، "وحيدة

(١) غادة السمان، بيروت ٧٥: ٣٨.

منذ جئت إلى الوجود، وسأظلّ وحيدة حتى الرحيل، لا شيء هناك بين الولادة والموت غير الوحدة، أكره الأوراق والحدود والبطاقات، والجوازات والأزياء الرسمية، وأكره الحضارة"[١]، ثم يرد على خاطرها إبراهيم المهدي الشاعر الذي كانت على علاقة عاطفية به قبل سفرها وحدها إلى بون، بل إن مشروع زواج كان قد نوقش بينهما، وكانت تقاطعه أحياناً لأسباب قد تبدو غير مهمة وذات قيمة، كأن تطلب منه أن يحلق شاربيه لأن الرجل الذي رسمته في بالها وخيالها بلا شاربين، فيتجاهل طلبها، فتصر عليه، فيغضب منها ثم يقاطعها[٢] هذا الابراهيم في شعورها الحاد بوحدتها وفي خضمّ مساءلتها لذاتها تفكر أن تعلن له هزيمتها وتسأل ذاتها بحدة: "هل أذهب إليه؟ يكتمل مشهد المناجاة، ما زلت أبكي، كأني كنت أغسل روحي"[٣].

وتمتد مناجاة الذات إلى الذات بمعاينة الذات لتحققها العياني وكينونتها المادية، وكأن الشخصيات في صراع إثبات الوجود الذي اعتاد على الإقصاء والحجب والنفي والإبعاد وغالباً ما يكون اشتراط التحقق العياني المفترض لهذه الذات الأنثوية المعانية بالقرب من الآخر الذي يحب ويقصي وينفي وكأن بيده مقاليد تحقق الوجود الذاتي الفاعل هذا "هل كنت أشبهني، هل كنت أنا؟ لا أدري؟ اذكر فقط أنّه وعندما استبدّ بي الوجع وهدّني الشوق سألت وجهي: لمن يكون ؟ كنت هيكل امرأة بلا أنوثة، إلى متى؟ سأقاوم ولن أتراجع، إلى متى؟ أبداً لا أشبهني، متى ينتهي عناده، ويستجيب للدقات والشوق"[٤].

ويمتد خيط البوح الذاتي على مساحة النصوص محملاً بأسئلة التحول في الأدوار في المجتمع، فالمرأة التي كانت تنتظر أن يبادر الرجل إلى التقرب منها صار عليها في ظل شروط الحياة الجديدة أن تبادر هي وأن تعاني من تشييد البدايات "رغم الإغراء، لن أعيد الفعل نفسه، تعبت من البدايات نفسها، ومن الطريق نفسها،

---

(١) آمال مختار، نخب الحياة: ١٠٤.

(٢) نفسه: ٨٣.

(٣) نفسه: ١٠٤.

(٤) نفسه: ٤٠.

وأرهقني تشييد البناء نفسه، هل تلألأت الدمعة على خدّي ؟ هل رآها ؟ تعبت لا أريد الكلام"(١).

يصبح البوح الذاتي وسيلة من وسائل كشف المعاناة والألم والذات النسوية تؤسس سياقاً ونسقاً جديداً وكأنها تبدأ على غير مثال، مميزات الأشياء ومرجعيتها هي للآخر الذي يقصيها ويدنيها متى شاء، بل ويحدد لها مساحة دورانها كهامش في فلك مركزيته، لتصبح تجربة التحرر ذاتها محط مساءلة ومراجعة " اشتهي الآن أن أبوح بوجعي الذي ما زال يعصرني، وأنت مشغول عني وعنك بشبه الحياة، لماذا تتحول إلى سراب عندما تضيق الرؤيا، وتبقى وحدك في الرغبة والذاكرة، لماذا تتلاشى وتضيع مني في الزحام عندما تصطفيك النفس ملاذاً"(٢) هنا تقترن المناجاة الذاتية بالوعي، يرتبط المغزى الدلالي بالوعي المفترض أن يرشح عن كل محطة من محطات مساءلة الذات، وكأن تجربة التحرر حين تخوضها المرأة بمفردها هي تجربة ليست في المسار الصحيح، وهي بحر ونقل للمعاناة من طرف إلى آخر، وهذا النقل سيبقي المشكلة على ما هي عليه بمعاناة طرف وتحول الآخر ضمن معادلة هذه المعاناة إلى سراب خادع، وكأن المعادلة الراهنة أيضاً في العلاقة مع الرجل على محك الاختبار أيضاً، وتحتاج إلى تغير في مفهوماتها ومطلوباتها أيضاً، فهل تبدو الذات النسوية مثالية في طرحها لقضيتها ولأدق خصوصيات هذه القضية حين تتعلق بالآخر؟

في مشهد مناجاة وبوح ذاتي آخر تشترط المرأة أن يكون ميلاد وتخلق الطفل في علاقة المرأة بالرجل مشترطاً بشروط قد لا تبدو في سياق أن تؤخذ بعين الاعتبار في الراهن الذي ترهّنه الروايات، فإبراهيم في ذات الرواية يرى أن المتعة في الحياة هي تجليات وراشحات العمل المستقر والزواج الناجح والأبناء الصالحين وتلك هي الحياة، في حين أنها ترى المتعة أولاً شرطاً لتخلق الوليد القادم، "وفي ليلة تاريخية نشعل حطب العشق، ونلتقي في الوصول في تلك الليلة، ننجز المتعة كأمتع ما يكون،

---

(١) آمال مختار، نخب الحياة: ٤١.

(٢) نفسه: ٤٢.

ونقرر أن تكون ليلة ميلاد طفلنا، ليلة زرعه في الوجود، أحلم أن يأتي طفلي من قمة المتعة، أن أضع له احتفالاً بميلاده الصفر سأرتب المكان، سأنشر الياسمين، سأشعل الشموع والعشق وعلى نخب قدومه نشرب"(١).

فهذا المقطع الذي يشير إلى اختلاف رؤية كل من الرجل والمرأة إلى العلاقة الحميمة والخاصة والتي تشترطها المرأة بالمتعة وتشترطها أيضاً للولادة، لتخلق الطفل، وكأنها إدانة للجنس الإنجابي الذي تعيشه المرأة في المجتمع حيث يحترم الجنس الإنجابي ويزدرى الجنس المرتبط بالمتعة، وكأنها محاولة للتقريب بين الإثنين معاً، فاستدعاء مثل هذه الوقائع التي تبدو كما لو كانت ماضياً ويقدم وكأنه حاضر بوصفه تعديلاً للحاضر، بمعنى أنه الحاضر الذي يجسد الوعي والإدراك وهذه من تحققات المناجاة في النصوص(٢).

وشكلت تقنية البوح الذاتي أيضاً وسيلة من وسائل الايحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة على ما تشتمل عليه من تداعي المعاني من غير ضبط ولا منطق، وكأن حركة العقل المستجيب لها السرد في حالة من التداعي الحرِّ غير المقيد بمنطق إلا منطق التجربة(٣) "كان يجب أن أعربد، أن أتعرف إلى أناس عابرين في زمن عابر، كان يجب أن أعربد، أن أرتطم بوهم الحضارة، أن أكتشف حقيقة الإنسان، طبيعته التي تخفّت تحت اشلاء الملابس والثقافة والقانون، القانون الذي يحب ويكره ويختار ويقرر، ويرسم قضبان الواجبات والحقوق، ويتسلى بلعبة العدل والظلم"(٤)، وهنا فإن هذا المقطع من البوح يتخذ شكل المنولوج الذي هو أكثر عشوائية من المناجاة التي تتحدد بعمق من الوعي يفوق ما يقدمه المنولوج(٥).

---

(١) نفسه: ٥٠.

(٢) ينظر: محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة: ٤٣.

(٣) ينظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت ١٩٨٢: ٢٨٩.

(٤) آمال مختار، نخب الحياة: ١٩.

(٥) ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة: ١٩.

وقد جاءت مقاطع البوح الذاتي في الروايات أيضاً كتقنية وأوالية نفسية تحقق التوازن حين تكون بديلاً عن المواجهة، فهاجر صفوت في رواية وصف البلبل وعندما وجدت دعوة من يوسف، دعوة جريئة كي تذهب إليه في بيته ناجته مناجاة ذاتية تعيد لذاتها التوازن من خوف وجرأة الدعوة والذهاب إليه "أنت مجنون، مقهور، مغرور، ماذا تظنني، امرأة تلتقطها من الطريق، مهووسة تفتش عن رجل بأية طريقة، من أنت حتى تعطي نفسك حقّ مخاطبتي بهذه الطريقة"(١)، فهاجر وحين صارت في مواجهته لم تنطق بأية كلمات من هذه الكلمات ووجدت نفسها مكبلة إليه كلما نظرت إليه يشل لسانها "ذلك أنه يحيلها إلى كتلة من العجز، فلا تقوى على فعل شيء ما عدا أن تنظر إليه ولا تمل من النظر"(٢).

كما حملت المناجاة الذاتية في النصوص موقفاً نسوياً ينمّ عن وعي بتوحد هموم النساء في غير منطقة وغير دولة، وعبر منولوج غير مباشر كما في موقف هاجر صفوت من نساء الضياع في مصر وغيرها " في مصر وغيرها، ما الظريف في الفرجة على نسوان في الضياع، في وجوههنّ انكسار، ونظراتهنّ خجلى بلا حول ولا قوة لسبب غير مفهوم، ورغم جمالهنّ كنّ يحملن التعبير ذاته الذي ألاحظه على وجوه النساء في مصر، سبحان الله "(٣).

ثمة مسألة ذات خصوصية نسوية في توظيف تقنية البوح الذاتي بشقيه المنولوجي المباشر والمناجاة الذاتية أشارت إليها الدراسات النقدية النسوية، وهي تؤشر إلى اعتماد المنولوج كتقنية سردية تأتي لتأكيد التجربة الرؤيوية في مادتها كي تضفي على الأماكن شيئاً من صفاتها الذاتية أو مشاعرها الأكثر حميمية، وعلاقة ذلك بفن الامتاع الذي يقتضي اللعب على التركيبة الرومانسية للخطاب الأنثوي ليضفي عليها سمة ترميزية تستطيع أن توصل بواسطة الرمز شحنة شبقية عالية، وهذا ما

---

(١) سلوى بكر، وصف البلبل: ٧٧.

(٢) نفسه: ٧٩.

(٣) نفسه: ١٤٢.

تحتاجه الأنثى المتمردة، فلا تحرر بنظرها دون التمرد الجنسي، حتى لو كان مآل هذا التمرد لعب دور القديسة الخاطئة، أو الفاضلة(١).

ومن أمثلة مشهد تأكيد الرؤيوية التي تضفي على الأماكن مشاعر حميمية ذاتية بمسحة ترميزية، "ضممته إليّ ثم تسللت منه، انتصبت واقفة في البحر، يرتطم الموج بقدمي فيثيرهما، ولم أتردد في التخلص من اشلاء الملابس والارتماء في حضن الموج، كان الموج دافئاً يسحبني ويغريني بمزيد من التوغل، وكانت متعة اجتياح البحر خرافية"(٢) يحضر البحر بوصفه معادلاً للذكورة التي تجعل من فعل الارتماء في حضن الموج، في حضن المياه الدافئة بكل رمزيتها الجنسية فعل شبيه بالفعل الجنسي المتحقق عياناً، وهنا فثمة احتفاء بمنطق الجسد المليء بالحنين والشوق والسؤال والمناشدة، بالانعطاف نحو البحر، كرمز لذكورية متوهجة تفصح أيضاً عن أزمة الذات الساردة التي تجنح في غياب الذكورة الحقيقية إلى اصطناع رمز للذكورة المفتقدة، ويشتغل بوصفه معادلاً جنسياً ليظهر طاقة التعبير عن الأزمة، أزمة الذات الساردة(٣).

ويأتي تأكيد الرؤيوية الذاتية أيضاً في صورة نرجسية ذاتية عالية توهم ذاتها بالاكتفاء بذاتها، "وحدي أعرف المتعة في الأحلام، أنجز الفعل الذي أريد، وفي حضرة من أريد، في مملكتي ابني صروحاً من المتعة وأهدمها، أنصب أمراء لها، ثم أخلعهم، في مملكتي أفعل ما أشاء"(٤)، كما يأتي في سمة من الرومانس المثير للاستيهامات الجنسية "نتحدث بلغة العيون، الذي عشنا، وما عشنا، تتشابك الأصابع ترص الوعد، وتتجادل قطرات الدفء الأولى، لمسة يدك السمراء وأصابعك الرشيقة المنطلقة، ولمسة يدي وأصابعي المتوثبة على الطاولة قرب فنجان قهوة أبيض،

---

(١) تنظر: فاطمة المحسن، الأنوثة والرومانس: ٥.

(٢) آمال مختار، نخب الحياة: ٣٦.

(٣) ينظر: محمد صابر عبيد، السرد الأنثوي، من شفرة اللسان إلى منطق الجسد: ٤٦.

(٤) آمال مختار، نخب الحياة: ٧٤.

ارتشف القهوة، أتمتع بحراراتها ثم أرفع الزجاج عن عينيك"[١] لقد ارتبطت النظارة في النص برمزيتها التي تجعلها حاجزاً تبادر البطلة إلى إزاحته من طريق تواصلها مع رجلها، ولترتبط إزاحة النظارة والتي وردت في بعض المقاطع بكونها زجاجاً بالرغبات التي توازي حافة الشبق " تتهيج الرغبة كي أسحب الكتاب من يديه وأرفع نظارته"[٢].

لقد ارتبطت رومانسية النصوص المتقصدة أيضاً بالعري الذي تقاطع في مرات كثيرة بفكرة التحرر الجنسي ففي رواية "بيروت ٧٥" كان يحلو لياسمينة أن ترتشف الويسكي وتدور في أرجاء اليخت عارية تماماً، يحلو لها أن تخلع ثيابها وتتحرك في اليخت عارية، إن ذلك يملؤها – كما ترى – بإحساس عذب بالحرية، إن مثل هذا الوصف الشبقي يرتبط في غالب الأحيان بأماكن (خاصة) كالشواطئ واليخوت، كما أنه يرتبط بظواهر الطبيعة التي تشكل معادلات للاستيهامات الجنسية في المشهد الوصفي كالمطر والماء[٣]، كما تصف مثل هذه الحسّية أيضاً جسد الآخر في حضوره الجنسي المثير "وهي تحب جسده الذي يعلن عن ثرائه بوقاحة في ذلك الانسجام المذهل التكوين، وحين يخلع ثيابه فكل ما في جسده ينم عن حكاية هذا الثراء الطويل، لا شيء في العالم يشبه نشوة الالتصاق برجل محبوب"[٤].

بل إن النصوص توغل في استيهامات الجسد حدَّ النرجسية والسطوة، سواء أكان جسد الذات أم جسد الآخر، " تململت تحت الأغطية، كنت غارقة في دفء حميمي، مررت كفي على فخذي المشتعل، غمرته بأظافري حتى الألم[٥]، "كل جسد يقاتل من أجل متعته حتى الدم"[٦]، "تلك البداية أحبها كفجر، خاشعة كصلاة"[١]، كما

---

(١) نفسه: ٢٤.

(٢) نفسه: ٦٢.

(٣) تنظر: غادة السمان، بيروت، ٧٥: ٣٧؛ ٧١.

(٤) نفسه: ١٥.

(٥) آمال مختار، نخب الحياة: ٤٦.

(٦) نفسه: ١٢.

وتربط نزعة تسلط وسطوة الجسد بالتمرد وبالتمرد الأنثوي، "آه نسيت احترام قانون البشر، نسيت أن أستر جسدي اللغم، ترددت، لكن لا يهم، ليذهب قانونهم إلى الجحيم عارية، العراء حرية، وانطلاق إلى هناك بلا اشلاء تعطل نشوة الانفلات"(٢).

وترسم النصوص أيضاً حضور المرأة مصاحباً بطقسه الخاص المتمثل بالرغبة الجنسية حتى في الوصف المشهدي المنولوجي الدال على وصف رجل كما في ذاكرة الجسد، فها هو خالد بن طوبال يصف ويحدد علاقته بحياة التي انتهت بكونها علاقة مرضية لا تكافؤ فيها من خلال الرغبة الجنسية "كنت اقترفك، كنت أرسم بشفتي حدود جسدك، أرسم برجولتي حدود أنوثتك، أرسم بأصابعي كل ما لا تصله الفرشاة، بيد واحدة كنت أحتضنك، وأزرعك وأقطفك، وأعرّيك وألبسك وأغيّر تضاريس جسدك لتصبح على مقايسي يا امرأة على شاكلة وطن(٣)، وفي موضع آخر يقول: لم تكوني الأجمل، كنت الأشهى، فهل هناك من تفسير للرغبة"(٤).

وهنا فإن خطورة مثل هذا التكريس لأمثولة الامتاع والجمال الجسدي وبتهويمات الجنسية الشبقية تحمل انفصالها عن العوالم المفتقدة في الواقع، كما تحمل جذور انفصالها أيضاً عن صورة المرأة المرغوبة، مما يعني أن المرأة الكاتبة ذاتها تساهم بتكريس هذه الصورة المخيالية لامرأة غير واقعية(٥).

بل ترى بعض الدراسات أن تكريس مثل هذه الصورة بتقديم المرأة أمثولة للإمتاع والجمال الجسدي قد يرسي أعراف كتابة تكون محل اقتداء بالكتابة للرجال والنساء معاً ولتصبح من مطاليب الحرية الإبداعية والرغبة في نجومية الكاتب، وهي تؤشر كأمثولة لهذه الكتابة إلى إبداع الكاتبة غادة السمان، ومن بعدها أحلام مستغانمي ومن قبلهما نزار قباني، وحيث يتم الاستعاضة بالسرد المشحون بالطاقة الشعرية على

---

(١) نفسه: ٢٤.

(٢) نفمسه: ١٥.

(٣) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٨١.

(٤) نفسه: ٢٠١.

(٥) تنظر: فاطمة المحسن، الأنوثة والرومانس: ٥.

حساب البناء القصصي[١]، كما أن مثل هذا التكريس لأمثولة الامتاع تختزل المرأة إلى محض جسد وتجردها من أسلحة الفكر والعمل المنتج الذي يشكل الضمانة الوحيدة للحرية والتجربة الحرة، من خلال تغليب فكرة ايديولوجيا الجنس المضاد في مجال التقابل والتكامل بين الخصائص الأنثوية والذكرية مما يؤدي إلى عبودية جديدة[٢] وقولبة جديدة تناقض جوهر الفكر النسوي والنقد النسوي الداعي إلى تفكيك القولبات، والأنماط الجاهزة وأمثولة الإمتاع القابلة للتسليع.

وأكثر من ذلك، فإن هذا التكريس والتجسيد والتهويل الشبقي يفنّد كثيراً من ادعاءات الكتابة النسوية والنقد النسوي وصيحاتهما من أجل التوازن والتكامل والتفرد والاعتراف بالآخر دون هيمنة جنسية رجولية، أو صراخات شبقية في بعض الكتابات التي تعتقد أن تحطيم كل تماثل هو نوع من تجاوز الخطوط الحمراء، وهو انتصار أنثوي.

٣-٦ اللغة والسياق الثقافي

تعددت الدراسات الألسنية والنقدية التي نظرت في مفهوم اللغة ولم تصل إلى مفهوم قار ونهائي في تعريف اللغة، وظل تعدد المعاني والدلالات هو السمة الأبرز لدراسات اللغة مما يجعل مثل هذا الموضوع في الدراسات اللغوية مفتوحاً على البحث والاستقصاء إلى ما شاء الله. على أننا لن نعدم تعريفاً أو عدة تعريفات للغة تشكل مهاداً نظرياً مناسباً يُعين في فهم مُطْلع لتمظهرات اللغة وجمالياتها في النصوص الروائية قيد الدراسة، ومن هذه التعريفات ما يرد في أدلة الناقد الأدبي ويرى: بأن اللغة أداة لإدراك المادة والذات، والإدراك لا يكون إلا بلغة ما، فباللغة نعرف العالم وبها نبنيه، وبهذا لم تعد اللغة وسيلة سلبية لنقل الأفكار والمفاهيم القبلية، وإنما هي الأساس الفاعل المنتج لهذه المفاهيم التي تنتقل بواسطتها، واللغة نظام الدلالة بامتياز، وهي وسيلة التواصل والمعرفة ودلالتها لا تنفك قائمة في العلاقة بين الدوال "الوحدات الصوتية أو مجموعة حروف الإشارة، والمدلولات (الأفكار والمفاهيم)، واللغة (Langage) إمكانية كامنة بالقوة، وتوجد خارج النظام اللغوي

---

(١) نفسه: ١.

(٢) تنظر: لطفية الدليمي، مفهوم الحرية والإبداع: ٣٢.

وأجهزته، وتهيء له صنع اللغة كنظام قائم "Langue" مثل اللغة العربية أو الفرنسية، ثم الحدث اللغوي الفردي (Parole) الذي يمارسه متكلم ما، واللغة كنظام هي مجموعة القواعد والقوانين المحدودة التي تهيء حدوث الممارسة الفعلية لعملية القول[١].

وقد عرّف سوسير اللغة بأنها نظام من الإشارات الصادرة عن الإنسان، وقيمتها تكمن في الفكرة المعبرة عنها، والإشارة اعتباطية وتعتمد على التواطىء والشيوع، واللغة هي المخزون الذهني الذي تمتلكه الجماعة، بينما الخطاب هو ما يختاره المتحدث من ذلك المخزون ليعبر عن فكرته[٢]، واللغة هي مخزون الثقافة ومستودع خبرة الجماعة النفسية والاجتماعية والجمالية، فكل مفردة من مفردات اللغة مشحونة بشحنة دلالية معقدة ومتعددة الجوانب، والسياق النصي يوفر للفظ صلة هي المكونة للمعنى الدلالي، لأن المحيط الخارجي مساهم واضح في تشكل فضاء المعنى والبحث عن الدلالة في داخل النص[٣].

أما النسق اللغوي فهو النموذج المعرفي السائد الذي تصبح من خلاله اللغة كياناً قوياً يهيمن على الإنسان ويسيطر على عواطفه وأحاسيسه[٤]، وعليه فإن اللغة أداة للتفكير وإدراك العالم وصياغته وليس كمجرد أداة للتعبير عن هذه التجربة، فأي تجربة لا يمكن عقلنتها خارج اللغة وبدونها، فاللغة في النص لا تعبر عن التجربة وإنما هي التجربة ذاتها، هي المعادل الموضوعي لها، وبدون هذه التجربة لا يمكن الحديث عن تجربة خارجها[٥].

إن الذي يحقق كينونة الإنسان بوصفه "أنا" هي اللغة، وفي اللحظة التي يدخل فيها الإنسان إلى عالمها يصبح فرداً أو رمزاً ضمن رموزها، وعندما تكون اللغة واعية أي تشترط وعي من يتكلم بها، فهي تنبجس عن اللغة المحلية، أو لغة القول الدارج، واللغة متعارف عليها حين تكون نفعية، ولكنها تنزاح إلى أثر جمالي بوصفها دوال تشير إلى

---

(١) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: ٦٩..

(٢) ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي، ط١، ١٩٨٥: ٣٠.

(٣) ينظر: حسن حنفي، قراءة النص، مجلة ألف، مجلة البلاغة المقارنة، ع٨، ١٩٨٨: ٧٦.

(٤) ينظر: محمد علي الكردي، النقد البنيوي بين الأيديولوجيا والنظرية، فصول، م٤، ع١، اكتوبر، ١٩٨٣: ١٤٨.

(٥) ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة: ٢١٥.

مداليل أخرى تقع خارج الأطر القاموسية وقوانين المصاحبة المعجمية حين تكون لغة أدبية، من هنا تكتسب اللغة شرعية وجودها وتكتسب كينونتها بوصفها أنـــا ولا وعـــي بوصـــفها آخر[١].

إن اللغة كما يقول هايدغر بيت الوجود، وفي بيتها يقيم الإنـــسان، وهـــؤلاء الـــذين يفكرون بالكلمات ويخرجونها هم حراس ذلك البيت، وحراستهم تحقق الكشف عن اللغـــة، وقبضة اللغة على الوجود وقبضة الوجود على اللغة تعني تحققاتها عبـــر قنـــوات مختلفـــة ومتعددة، ومتى ما تحققت اللغة تصبح قوة تكشف وتظهر وتجلي، وتفتح تعدد المعنى على غموض الذات، فالمحدد الذي نجده في اللغة العادية، هو حقيقة وقع المعنـــى المنـــتج فـــي الخطاب[٢] فعندما نتكلم نحقق جزءاً فقط من المدلول الكامن، والباقي يُمحى عبر المعنـــى الكلي للجملة الذي يعمل كوحدة كلام، ولكن ما تبقى من الإمكانيات السيماتطيقية لا يُلغـــى، بل يطفو حول الكلمات كإمكانات غير معطلة كل التعطيل، ويلعب الـــسياق دور المـــصفاة. حيث يمرّر بعداً واحداً خلال تفاعلات التجانس والتعزيز، وهكذا تتخلق ظاهرة المعنى التي يمكن أن تصل إلى أحادية تامة كما في لغات التقنية، كما تحتفظ اللغة بوظيفة جامعة وهـــي قابلية المفردات لتطوير تنويعات سياقية متعددة، كما تمتلك خاصية تجانسية الخطـــاب، أي بإنشاء الخطاب لمستوى متجانس من المعنى بوصف أن كل كلمات اللغة العاديـــة متعـــددة الدلالة[٣].

لقد تحدث غريماس عن التعبيرية التي تشكل روعة اللغة قائلاً: "قد يكون هناك سر اللغة، وهذه قضية يتصدى لها الفيلسوف، ولكن ليس هناك سر في اللغة " ليس هناك سر في اللغة، ولكن هناك سر اللغة، وهو ما تبلغه اللغة أو الشيء الذي تبلغه"[٤].

واللغة حين تصبح بمثابة مؤسسة اجتماعية تشكل سلطة تمييـــز أولاً مـــن خـــلال الأنساق التي تمنحها هذه الصفة التمييزيـــة المؤسسيـــة الحاميـــة للمجتمـــع لأنهـــا سلطـــة

---

(١) ينظر: ذياب شاهين، الشاعر واللغة، الصراع بين المحكي والمكتوب، الرافد، ع٧١، يوليـــو،٢٠٠٣: ٧٨.

(٢) ينظر: بول ريكور، اشكالية ثنائية المعنى، ترجمة فريال جبوري غـــزول، ألـــف، مجلـــة البلاغـــة المقارنة، ع٨ – ربيع ١٩٨٨: ١٤٥.

(٣) نفسه: ١٤٦.

(٤) نفسه: ١٤٩.

(Power)[١] من هنا تنتشر الآن أفكار التصحيح اللغوي Political Correctness، للتخلص من الصور النمطية السلبية المغلوطة الشائعة في المجتمعات والثقافات المختلفة، لكن ذلك لن ينتج أدباً مغايراً للأدب الذي يكتبه الرجل بقدر ما يشيع ثقافة متحررة من التابوهات والتمثيلات والصور النمطية التي نصادفها في الفكر والأدب والإعلام والمجتمع وفي كل لحظة[٢] بوصف أن اللغة حاملة لكل مفاهيم الصور النمطية والتمثيلات الجنسوية في المجتمع.

وترى الدراسات أن قضية التحيز في اللغة نابتة من سجالات ثنائية الذكر والأنثى، والتي هي من أكثر القضايا إلحاحاً في التفكير والمثاقفة لانطوائها على تداعيات ماضوية، رافقت وجود الإنسان، وأخذت بالتنامي والتشابك لالتباس مفرداتها وتباين الشريكين في رؤية كل منهما للآخر، وطبيعة الدور المنوط بهما في صياغة الحياة، مما أدى إلى بروز قضية التحيّز الجنسي، والذي تطلب مبادرات لتعديل المنطلقات السائدة والأفكار المستكنّة عن الذكورة والأنوثة، والتي كرست ثقافتها الأدوار بين الرجل والمرأة، حيث اعتبرت أن مركزية العقل والمكانة السنية للرجل وللمرأة العاطفة والهوى، واللغة في هذه المعادلة ليست منبتّة عن الثقافة، بل هي تعبير عنها وجزء متخلق في تربتها، فهي وسيط متغير، وتغيرها يعتمد على تغيير السياق التاريخي والاجتماعي لاستعمالاتها[٣]، وعليه فإن كان ثمة تحيز خارج عن مقتضى الإبانة[٤] فمنبته الثقافة وقيم المجتمع، فاللغة محايدة في مستوياتها المتعينة ولكنها تصطبغ بالأطر المعرفية والاجتماعية للأفراد[٥]، وهنا فمن المهم ألا نخلط بين اللغة بوصفها ظاهرة والنحو أو النظرية التي تحاول استخلاص قوانين تلك الظاهرة، وإذا كان هناك تحيز فإنه ربما لا يعود إلى اللغة، بقدر ما يعود إلى الثقافة النحوية التي من المحتمل أن تكون قد مالت إلى الذكورة[٦]، وقد رأى باختين في معرض مناقشته لمفهوم

---

(١) ينظر: فخري صالح، المرأة قاصة: ٢٣٩.

(٢) نفسه: ٢٣٩.

(٣) ينظر: عيسى برهومة، اللغة والجنس: ٧١ ؛ ٧٨.

(٤) ينظر: من مقدمة الدكتور نهاد الموسى لكتاب اللغة والجنس ؛ عيسى برهومة، اللغة والجنس: ٣.

(٥) نفسه: ٧٨.

(٦) محمد البربري، التذكير والتأنيث في اللغة العربية، الف، مجلة البلاغة المقارنة ،ع١٩، ١٢٢:١٩٩٩.

لمفهوم اللغة، أن كل لفظ بل كل مفردة مالت تنطوي على مجموعة كبيرة من الأفكار القديمة والدوافع والمقاصد التي تبناها القرّاء، والكتاب على مدى قرون من الزمن(١).

إن كلّ نسق معرفي ينتج أيديولوجيته الخاصة به التي تعد جزءاً لا يتجزأ من الرؤية الحاملة لنسق المعرفة والمبررة لغاياته وبواعثه، والنسق اللغوي هو النموذج المعرفي السائد، واللغة من خلاله تصبح كياناً قوياً يهيمن على الإنسان، ويسيطر على عواطفه وأحاسيسه، وباللغة ينتج المعنى ويشكل هذا العالم ويحوله(٢).

من هنا جاء تركيز النقد النسوي على الانطلاق من كون النساء مسقطات من اللغة ومن الرابطة الاجتماعية ليصبح جوهر الأيديولوجية النسوية الجديدة هو تعديل اللغة وأعراف التعبير الأخرى عن طريق أسلوب أكثر قرباً من الجسد، ومن العاطفة، وهنا فإن جوليا كرستيفا لا تتحدث عن لغة خاصة بالنساء لن تكون نتاج اختلاف جنسوي بقدر ما هي نتاج نزعة هامشية اجتماعية، كما أنها لا تتحدث عن النوعية الجمالية للنتاجات الأنثوية، فالغالبة من الكتابات النسائية كما ترى تكرر نزعة رومانسية متشيئة أو محبطة وتعرض انفجاراً للذات المفتقرة إلى الإشباع النرجسي في عصر محبط للنرجسيات كما تقول(٣)، ومن هنا تكون الدعوة لمساجلة النتاج السائد والكشف عن جوانب مغايرته للسائد وعن أفق هذه المغايرة.

لقد اعتبرت لغة النساء لغة دونية لأنها تتضمن نماذج عن الضعف وعدم الثقة، وتركز على التافه والعابث وغير الجاد، وتعطي الأولوية للاستجابات الشخصية والعاطفية وتؤكد "لاكوف" وهي عالمة في علم الاجتماع: "أن المنطوق الذكوري أقوى، وينبغي أن تتبناه النساء إذا ما أردن إحراز مساواة اجتماعية مع الرجال"(٤) ذلك أن الكلمة تنتقل من مجال الكلمة الحيادية (Neutre) لتدخل في التواصل "Communication" من حيث كونها خطاباً موجهاً إلى الآخر، وفي العمل الأدبي فهي: مساحة غيرية "Objectale" تنتظم فيها عناصر موجودة سابقاً، وبنى يتمرأى فيها المعنى الاستعلائي المدعوم بالوعي المتعالي

---

(١) ينظر: تزفتان تودروف، المبدأ الحواري: ١٧١.

(٢) ينظر: محمد علي الكردي، النقد البنيوي، الايديولوجيا والنظرية: ١٥٠.

(٣) تنظر: جوليا كرستيفا، زمن النساء: ٢٠٥.

(٤) ينظر: بيتر ويدسون، رامان سلدن، النظريات النسوية: ٢٥.

لفاعلين موجودين دائماً[١]، وهذا يعني أن اتساع الهوّة في الخصائص اللغوية المائزة للجنسين يتناسب طردياً مع التواصل والمشاركة في المشهد الحياتي، فكلما ضاقت الهوة قلّت الاختلافات اللغوية بينهما، وكلما تقوقعت المرأة في حراسة الهيكل المنزلي، وتوارت عن الشهود، زادت الاختلافات بين الجنسين وتعمّقت[٢] وهذا يعني أخذ الشروط المادية التي ينتج فيها الرجال والنساء الأدب معاً بعين الاعتبار، ذلك أنَّ لها تأثيراً في شكل ما يقومون بكتابته ومضمونه، فنحن لا يمكننا أن نفصل قضايا تنميط الهوية الجنسية عن شروطها المادية في التاريخ، وهذا يعني أن التحرر لن يأتي من التغيرات في الثقافة فحسب[٣].

ثمة مسألة أخرى لا بدّ من الإشارة إليها وهي ذات علاقة بالتلقي، ذلك أن أيديولوجيا الهوية الجنسية تؤثر في الطريقة التي تقرأ بها كتابات الرجال والنساء وفي أسس عيون الأدب[٤] فسيرورة القراءة تتضمن دائماً رؤية النص من خلال المنظور المستمر الانتقال الذي يربط مراحل مختلفة، بانياً ما يسمى بالبعد الحقيقي للنصوص والذي يتوفر على تعديل مستمر يمنحه واقعه الخاص[٥].

ويرى بعض النقاد أن كتابة المرأة ليست في السياق الثقافي، وهذه المسألة تطرح قضية التمثيل البلاغي لمسيرة الكتابة بعامة في أسلوب المرأة، فالرجل عادة يكتب بأسلوب ثقافي، بينما المرأة تكتب بأسلوب لا ثقافي، وهي تجترح بذلك كتابة حيوية ومتطورة وغنية، ذلك أن الرجل يكتب بمراجع ثقافية وايحاءات وإحالات ثقافية وهذا يتناسب مع تاريخية كتابته، بينما المرأة وهذا ما يناسب تاريخية كتابتها، تكتب بلغة وطرق غير ثقافية بمعنى الاتكاء إلى المرجعية الثقافية، ودائماً هناك عودة إل المخزون الثقافي في العمل الأدبي[٦]، وهذا يقودنا إلى الحديث عن اتسام صوت الرجل في الكتابة بالسلطة والمرجعية

---

(١) تنظر: جوليا كرستيفا، شعرية محطمة: ١٧٥.

(٢) ينظر: عيسى برهومة، اللغة والجنس: ١٥.

(٣) ينظر: بيتر ويدسون، رامان سلدن، النظريات النسوية: ٢٧.

(٤) نفسه: ٢٧.

(٥) ينظر: وولفكانك أيزر، سيرورة القراءة، ترجمة فاطمة الذهبي، نوافذ، ع١٥، النادي الأدبي بجدة، ٢٠٠١: ١٤١.

(٦) ينظر: رشيد الضعيف، خصوصية الرواية العربية: ٤٢٩.

والطابع النبوئي، في حين يتميز صوت المرأة الكاتبة بالفطنة والــدهاء وحــسِّ المفارقــة اللاذعة(١).

والناظر في الروايات النسوية قيد الدراسة سيجد أن النصوص ذاتها قد ناقشت مسألة اللغة وتجلياتها في الكتابة من خلال متنها السردي، وأن هذه المناقشة قد انطلقت وكما تشير الدراسات من موقف أنثوي داع إلى تفكيك السائد والبحث عن أفق الاخــتلاف والمغــايرة النسوي فيما يتعلق بتوظيف اللغة في النصوص السردية، ففي رواية ذاكرة الجسد دار حوار بين حياة وخالد حول اللغة التي تكتب بها رواياتها، وحول غلبة اللغة الفرنسية على كتابــة الكتاب العرب من دول المغرب العربي، لتقول حياة لخالد: أن اللغة العربية هي لغة القلب، وأن الكاتب حين يكتب فإنه يكتب باللغة التي يحسُّ بها الأشياء "المهم اللغة التي نتحدث بها لأنفسنا، وليست تلك التي نتحدث بها للآخرين"(٢) فالبطلة المروي لها والمشاركة في صنع أحداث الرواية المستعادة أحداثها وزمانها ترى بأن اللغة: هي التي ترمز بأنه ليس ثمة أسود وأبيض حول الأشياء، وأن وجهاً آخر دائماً للأشياء يمكن للمرء أن يفكر به(٣)، وهنا فــإن الكتابة تنقض أية ثنائية ضدية قسرية كما هــو معتــاد فــي الفكــر والممارســة الثقافيــة والاجتماعية والتي تفسر الأمور على حدية اللون الواحد المضاد للآخر، فثمة طيــف مــن الألوان الأخرى والتي تستحق التفكير فيها بعيداً عن قسرية الأبيض والأسود.

كما ناقشت أيضاً زينة في رواية الميراث لسحر خليفة مسألة الفــصحى والعاميــة، وكأنها تقدم تفسيراً أو تبريراً لاستخدامها العامية في الحوار كاشفة عن الحيرة التي أصابتها والقرار الصعب الذي كان عليها أن تتخذه بهذا الصدد، حيث وجدت نفسها تائهة بين العامية والفصحى(٤).

لقد رأت زينة أيضاً في رواية الميراث أن فهم الناس لا يمكن أن يتحقق إلا بلغتهم، وأن هجنة اللغة في مثل وضعها بين الأمركة في اللغة والحياة وبين العودة إلى الوطن حيث

---

(١) ينظر: فخري صالح، المرأة قاصة: ٢٣٩.

(٢) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية: ١٩٦.

(٣) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ٩١.

(٤) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية: ٢٢٣.

صار لزاماً عليها أن تفهم لغة الشارع والناس، قد وضعتها في وضع التائهة بين لغتين العربية والإنجليزية، وبين سياقين، سياق العامية والفصحى(١).

لقد اجترحت زينة في هذه الرواية نسقاً لغوياً يغلب العامية على الفصحى، وخاصة في الحوارات في ثنايا السرد معتبرة أن ثمة إشكالية في استخدام اللغة العربية، وأن هذه الإشكالية تدور بين الفصحى التي صارت لا تعبر عن هموم الناس، وبين العامية الأقرب إلى فهم الناس، وهي ترى في معرض مناقشتها لهذه المسألة أن هموم الناس لا تقرأ بالفصحى لأن الفصحى لغة الرقيب، رقيب السياسة ورقيب الذات، فما يفلح في الهرب من مقص الرقيب تشذّبه مقصات الذات(٢).

وكأنّ الكاتبة في هذا السجال تشير بشكل خفي إلى أن الفصحى هي لغة الرجال بكل تاريخ الرجولة اللغوي، وأن العاميّة التي كسرت وشرخت مثالياتهم تشير إلى الأنوثة وإن كانت عرجاء، وما علاقة الفواصل وعلامات الاستفهام باللغة إلاّ بكونها تعني صيحات النساء، وهذا يعني أن الفصحى هي القاعدة الأصل الدالة على الفحولة أو المؤشرة إليها، وأن العاميّة هي الخروج المهمش أي المرأة، ولكنها موجودة رغم التهميش، بدليل أنّ الفصحى هي المعتمدة والمؤصلة والعامية ليست كذلك إذ لا يعتد بها، والمجتمع كله يتعامل بتناقص حاد، إذ يكتب بالفصحى، ويحكي بالعاميّة، فهل مثل هذه المواضعة اللغوية في المجتمع العربي شرخ من شروخاته الدالة على تقسيم جنسوي؟

لقد تمثلت كتابة المرأة اللغة المحكية بمختلف لهجاتها ومختلف دلالاتها وانزياحاتها أيضاً نحو أثر جمالي تبدى في استخدام اللغة المحكية، وقد تميزت كتابة المرأة وهي تبني أنساقها الثقافية باجتراحها نسقاً ثقافياً له تماس وعلاقة بالمهمش والتفاصيل الكثيرة والدقيقة والتي تهتم بها المرأة، سواء أكان ذلك بسبب من فضائها الخاص والذي يحتم عليها ارتباطاً عائلياً واجتماعياً بالأرضية التي تشكل حاضنة لهذا المكون للمسكوت عنه بكل تفصيلاته وتدرجاته وألوانه، بما شكل خصوصية في استخدام اللغة، وأول تمثلات هذه الخصوصية: الكتابة باللهجة المحكية الدارجة واعتمادها أسلوباً في الكتابة كما في رواية الميراث لسحر خليفة، أو استلال الجمل والتعبيرات الدالة من المحكية الجزائرية والتي تنتظم في انزياح دلالي بأثر جمالي، ومن هذه المشاهد التي وظفت فيها اللغة المحكية الجزائرية المشهد الذي

---

(١) تنظر: سحر خليفة، الميراث: ٧٢.

(٢) نفسه: ٧٢..

ذهب فيه خالد بن طوبال مرسلاً من قبل الوالد (سي الطاهر) الذي استشهد فيما بعد لزيارة أسرة حياة وعلى الباب الحديدي الأخضر كما يصفه: قابل " أما الزهرة " وبادرها بالتحية قائلاً لها:

- واشك أما الزهرة؟ .. زاد بكاؤها وتحتضنني وتسألني بدورها
- واشك راك يا ولدي(١).

إن إبراز خصوصية اللغة في استخداماتها المحكية كان يشكل ضرورة لازمة خاصة في الحوار بين الشخصيات، ذلك أن هذه الخصوصية على علاقة ماسة بمعجم من الألوان والروائح والتفصيلات الدقيقة الخاصة بالبيوت والحدائق والشوارع، وهي ذات صلة بتمييز المتحاورين ومستوياتهم الفكرية والتعليمية ومستوياتهم الحياتية الاجتماعية، فقد كانت هذه اللهجة المحكية بكل حمولاتها دالة على الموقع الاجتماعي، وعلى الموقع الجغرافي أيضاً من حيث الارتباط بنمط الحياة الريفي أو المديني، كما شكل هذا الاستخدام بكل خصوصيته معجماً للموروث الشفاهي، ذلك أن استخدام صيغ سردية مستمدة من التراث الشعبي وطرق الحكي الشفاهي مما يجعل النص مجتلى لاستخدامات متنوعة من اللهجات الاجتماعية التي تنتج تأثيراً وتأثراً متبادلاً بين الشفاهي والمكتوب، وتجعل النص ساحة لتفاعل صيغ لغوية تنحو إلى التخلص من حمولاتها الدلالية المسبقة والمستهلكة(٢).

وتكاد رواية سحر خليفة "الميراث" أن تكون المثال الأبرز على هذه المزواجة بين طرق الحكي الشفاهي والمكتوب، وخاصة وأنها وردت في النص بمساحات كبيرة وبانثيال سردي يتجاوز الحبكة السردية الأساسية في النص باتجاه تدفق سردي تلقائي حرٍ منثال، ومن أمثلته في الرواية، الحوار الذي دار بين زينة ونهلة التي لم تحضر حفلة عيد ميلاد فيوليت ابنة أم جريس، وهما لا تريدانها في الحفلة مما أذكى فيها حس الحزن والفجيعة، وبدأت حوارها مع زينة، وهذا الحوار رغم كبر مساحته السردية إلا أن ايراده سيعطي القصد المراد حينما نتحدث عن المحكي الشفاهي في سرد الكاتبة، والذي يشكل معجماً لغوياً بخصوصية دالة على تداوليته ومقروئيته المتحققة، والتي تعني عدم الالتزام بجملٍ مركزية للسرد تراعي تسلسلها وتراتبها الزمني، وهذا يدخل في باب الاشتغال على مركزية الرواية ونقض هذه المركزية وتفكيكها بسرد تلقائي حرٍ لا تستوقفه الحبكة المركزية في الرواية،

(١) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١١٢.

(٢) ينظر: محمد برادة، عبد الله الغذامي، خصوصية الرواية العربية: ٤٤٩، بتصرف.

فها هي نهلة تهزّ رأسها يميناً وشمالاً وهي ما زالت تحملق: "ما تقولي شيء، مش هذا هو لبّ الموضوع أنا مش قلقانة بأم جريس وحكاياتها وقصصها عن جريس وأميركا والسانتاكلوز، وكريسماس تري، وكل الحواديت من هون وهناك حتى تثبت أنّها مهمة وأنها راقية، لا هي راقية ولا بنتها والله لو عملوا بدل العيد ألف وخمسمية عيد بتظلها أم جريس، سارة، سارة النارسة اللي كانت مثل الخدامات وتنام الليل بالمستشفى، على شوهالستّ شايفة حالها؟ والله تحضّرنا.. هاي أخرتها، هابي بيرث دي، ها؟ وبالله من كل عقلكم غنيتوا"؟[1].

وفي مقطع آخر من ذات الحوار الذي يبدو طويلاً ولكن تنوعه وعدم التزامه بوجهة سرد محددة، وامتداد حمولات لغته على سرديات زمنية متعددة وهو يحيل عليها واشتماله على التداعي الحر والتذكر وكذلك استنفاره الذكريات الذي تحضر الماضي وتجعله في حاضر السرد كما لو كان مرهناً يجعله قطعة سردية مدهشة، ومرة أخرى تحدج نهلة زينة بنظرات الشك وتنطلق حاكية:

"لأ أنت فاهمة منيح كثير، بس عاملة حالك مش فاهمة، انت فاهمة أنه مازن دايخ فيها هناك بيروح يسكر ويخمر ويأكل وينيّز عا الآخر، هناك بيروح مثل السلطان، بيقعد على الصوفا ويتمدد يسمع فيروز وأم كلثوم وهي بتغني له على الأطلال، أي أطلال؟ أي بيروت؟ عامل حاله رجّال كبير وبيحكي كلام كله ألغاز، قاعد بلا شغلة ولا عملة ودايـر عامل لي جيفارا وقيس وليلى، هذا اللي نلته من عمري، هذا اللي ضيعت شبابي في الغربة عشان أناله، هذا اللي صرفت عليه من شقا عمري وعرق الكويت عشان ألقاه؟ هذا وهدول كلهم، كلهم عصروني مثل الليمونة وراحوا لحالهم، وداروا الدنيا وداروا ظهورهم، حبّوا وكرهوا وعرفوا نسوان أكثر من عدد الشعر بلحاهم، صاروا مهندسين وما شاء الله، وأنا في الكويت زي البقرة أحلب وأعلم وأربي وهم دايراين ومش سائلين، كل واحد عنده عر ولاد ومرة وتنتين وأنا قاعدة هون زي التيسة أداري الرّجال المجلوط وأدلع جيفارا المبروط، عامل فدائي ومثقف وحامل هموم الناس والكون، وهو همّه مش قادر عليه... تصوري تصوري حتى جريس اللي كان صايع واللي كان جرسون في إسرائيل صار وتصور... ساعة فلوريدا وساعة نيويورك، وديزني لاند وأيكوت سنتر.. والوالد طبعاً متضايق، والموسم زفت، وأمي مريضة وبدها عملية، والأهبل بده يصير صناعي ويصنّع

---

(١) سحر خليفة، الميراث: ٦٩.

ملبس وشوكولاتة، والعمر مر وسنين ضاعت ولقيتني ختياره بلا جوز ولا بيت ولا مين يناديني يا ماما، هاي آخرتها، سامعة شو بقول"(١).

إن الناظر في هذا النص من حوار نهلة وزينة، سيجد فيه اهتماماً بالحدسية وارتباطاً بها، فقبل ابتداء نهلة خطابها السردي حملقت في الفراغ أمامها معتمدة احاسيسها الخاصة بموقف الذهاب إلى الحفلة بدونها، ثم أعقبت ذلك بنظرات الشك، ثم انثالت بسردها أيضاً الذي يتوفر على أنساق لغوية دالة على التقاليد الاجتماعية كما في الحديث عن حفلة عيد الميلاد والغناء فيها الذي يعتبر طارئاً ومستهجناً على بيئة تتحدر من منبت ريفي، وهي في موقفها من هذا النسق المجتمعي استخدمت الكلمات المرتبطة بالعاطفة والإحساس خاصة في تأكيدها على فكرة أنها عملت من أجل العائلة، ومن أجل الأخوة والأهل، وخاصة فترة عملها في الكويت، وكانت بمثابة البقرة الحلوب التي جفّ ضرعها وجوبهت بالنكران، فخطابها اللغوي يحمل مدى التأثير العاطفي طلباً للتعاطف، وكأنها ترافع عن قضيتها وتروم إلى التأثير وكسب التضامن، وهذا ينسجم مع ترسيمات الجندر في المجتمع العربي، فالمرأة حين تريد كسب التأييد والتعاطف تلجأ إلى الخطاب العاطفي المؤثر.

إن لهجة نهلة في هذا النص أيضاً قد بدت لهجة نسائية وخاصة بتعمدها الخلط بين الراهن والماضي، وبين الموقف من الأفكار الثورية والتقدمية التي فقدت مصداقيتها في الراهن، وكشفت عن عيوب منظريها وعيوب المجتمع الذي التفّ حول هؤلاء المنظرين أملاً وتوقاً ليجنوا الخيبة معاً، وضياع الملامح والأحلام، وهامشية دور المرأة في كل ذلك، فقد اقتصر على المداراة وامتصاص الخيبات التي لم تكن طرفاً فيها "وأنا قاعدة هون زي التيسة أداري الرّجال المجلوط، وادلّع جيفارا المبروط"(٢).

لقد كشف هذا النص أيضاً عن ترسيمات جندرية في المحتوى القيمي الذي يعد المرأة التي تقدم كل شيء في شبابها بعائلة ترعاها وتصونها وخاصة إذا تقدم بها السن، لتكتشف عيب وخواء هذه الفكرة التي لا تستند إلى معطى مادي عياني، وتنقضها وتنفيها من أساسها "طول عمري أسدد وأربي وأقول آمين، وأقول: يالله بكره بلاقيهم لما احتاج، مين حاطط على رأسه خيمة، بكرة بمرض، بكرة بعجّز، بكرة بخرفن، ويمكن في كبري

---

(١) نفسه: ٦٩؛ ٧٠؛ ٧١..

(٢) سخر خليفة، الميراث؛ ٧٠.

ألاقيهم، وهايني لا بكبري ولا بصغري ألاقي واحد يسندني"(١)، كما اشتمل النص على مفاتيح كلامية خاصة بخطاب المرأة المنطلق من الهامش، وهو خطاب الخاضع الذي لا حول له ولا قوة "والله يلعنّي ويلعنهم، الله ياخدني وياخدهم، يلعن أبوها من عيشة"(٢) ولغتها في مثل هذه المقاطع لغة العاجز الذي ينتظر حلاً من السماء، وليست لغة القوة التي تفرض مطالبها، فهي لغة مراوغة تلتمس الحظوة والقبول والتعاطف والتضامن، وهنا فإن هذا النص يساءل مساحة الثابت في الفكر المرجعي المنظم للمؤسسة الاجتماعية، والتي تعتبر اللغة أحد تمظهراتها باتجاه تحولات تناسب الراهن، وتناسب التغيرات الطارئة، والتي تخلخل الثوابت وتدفعها باتجاه التحولات المرغوبة التي تحمل لواءها الفئات المهمشة في المجتمع والمقصاة والمبعدة عن مركزية الثابت والمتحول في المجتمع.

إن الناظر في الروايات النسوية قيد الدراسة سيجد ارتباط التعبير اللغوي بالأحاسيس أو بالعاطفة وهي شكل لا مرئي تجسده اللغة، ذلك أنّ الاحساس لا يوجد أو على الأقل لا يمكن الشعور به إلا إذا وجد التعبير عنه في اللون أو في الصوت أو في الشكل، أو في كل هذه الأشياء مجتمعة، وهذا يعني أن تمثله المادي يكون بواسطة اللغة(٣) وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن لغة خاصة بالأحاسيس تمثلها الجسد اليقيني النقي(٤) والذي أصبح موازياً للرؤية، وما يناله هو اغتيال للرؤية والتي تجعل من حضوره مقصوراً على غايات دون طموح الأنثى، يكون الجسد لغة حاضرة في لغة النص وبنائه، وأوجاع الجسد تجيء من أوجاع الرؤية حين تكون الكتابة تأكيداً لفعل الأنوثة، والأنوثة هاجس لعنفوان الكتابة وصراحة الكلام، واقتحام لعالم المؤسسة الاجتماعية الذي أرسته بلغة البوح، ومعانقة الهم اليومي كراشح عن هم تاريخي(٥).

إن الدراسات النقدية النسوية وكما سبقت الإشارة إلى ذلك قد أعلت من قضية الإحساس الأنثوي مقابل التحديق الذكوري، وقد انطلقت بعض هذه الدراسات من علاقة

---

(١) نفسه: ٧٠.

(٢) نفسه: ٧٠.

(٣) ينظر: عناد غزوان، آفاق في الأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٠: ٢٤.

(٤) ينظر: رولان بارت، لذة النص: ٤٢.

(٥) ينظر: عالي القرشي، نصّ المرأة: ٥٤ ؛ ٥٦.

كلمة المرأة بجسدها في حكايا ألف ليلة وليلة، ففي الخطاب الذكوري المتمثل في شاه زمان وشهريار، والمصر على كيد النساء، تعلق الرغبة بالموت، في حين أن الخطاب النسوي لشهرزاد ودنيازاد قد ربط بين الرغبة والحياة، فبدت رغبة شهريار رغبة أحادية لا تأخذ الآخر بنظر الاعتبار، وتنتهي في ليلتها، على عكس ما ترمز إليه شهرزاد من متعة مشتركة ومتبادلة ومستمرة في السرد القصصي، مشكلة نقلة نوعية من العين إلى الأذن، حيث أن شهريار قد اتخذ قراره بقتل النساء بناء على رؤيته مشاهد تجمع بين نساء ورجال خرجوا عن ترسيمات العفّة، في حين أنه في الجزء التالي أصبح مصغياً مستمعاً إلى القصص في كل ليلة، مما يعني أن الرغبة المرتبطة بالعين انفعالية ولحظية، بينما الرغبة المرتبطة بالأذن تستدعي الايقاعية وبالتالي تستمر زمنياً[1]، وهذا يؤثر على انتقال الحكي من المستوى الشفاهي إلى مستوى السرد المكتوب الذي سيجترح لغة للأحاسيس وللجسد، وتكون اللغة ضمن هذا المستوى هي التي تصوغ الإنسان وليس العكس.

واللغة ثابتة نسبياً أو كالثابتة؛ ولكن الأديب يمنح ألفاظه دلالات جديدة، فإذا هو كأنه ينشئها لأول مرة؛ أي أنه يتبع في الكتابة ما يطلق عليه في اللغة النقدية المعاصرة الانزياح[2]، حيث إنّ الانزياح يحكم اللغة الأدبية، بينما الدلالة الواقعية البسيطة أو العميقة.. هي التي تحكم اللغات الوظيفية بوجه عام[3]، وهذا يعني أن التوظيف هو في مستوى التوظيف الشعري للغة، ولمّا كان للغة ذاكرة جمعية، وأن كل مفردة كما سبق وأن أشرنا تنطوي على مجموعة من الأفكار القديمة والدوافع والمقاصد التي تبناها القراء والكتاب على مدى قرون من الزمن، فإن ذاكرة اللغة الراهنة تلتحم بلحظة إبداعية ما بذاكرتها الأولى معيدة إنتاج ما أنتج بطريقة قابلة للدلالات الجديدة، والتأويلات الجديدة.

لقد التحمت ذاكرة اللغة بجذورها التاريخية في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، فالمرأة الكاتبة التي امتلكت أفق التغير والتكون والتشكل باللغة والانهاء باللغة التقت برجل كان يضمر ذاكرة عن الأنثى العربية، وكان يتمنى لو أنه يرى فيها صورة أمه بثوبها العنابي وأسوارها الذهبي التقليدي المضفور بدقة متناهية، بل انه راح يهبها ماضية

(١) تنظر: فريال جبوري غزول، جولة في نقد ألف ليلة الجديد، فصول، م١٣، ع١، ربيع ١٩٩٤: ٢٩٩.

(٢) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: ١٠٩.

(٣) نفسه: ١١٠.

ليحولها إلى نسخة منه، وأن يجعل منها ومنه ذاكرة مشتركة(١)، ولكنهـا تفلتـت ممتلئـة بنرجسية أنثوية، وبلغة منتشية قادرة على قتله وتحويله إلى كائن من لغة فـوق صـفحات ممعنة بياضاً ورغم أنه يتوسل إليها بما يمتلك من ذاكرة مضمرة عنها كامرأة "يا طفلة تلبس ذاكرتـي، وتحمل في معصمها سواراً كان لأمي؟ .. ما أجمل أن تعود أمـي فـي سـوار بمعصمك، ويعود الوطن اليوم في مقدمك وما أجمل أن تكوني أنت"(٢) وفي مقاطع أخـرى يفصح عن تصوراته المتوارثة عن المرأة التي يعتقد ويريد "أريد أن يكون بيننا كلمة سـر، ليذكرك بعلاقتنا الاستثنائية، وبأنك أيضاً، طفلتي بطريقة ما"(٣)، وفي مقطع آخـر يقـول: "كنت هنا أعرض عليك أبوتي، وكنت تعرضين علي أمومتك، أنت الفتاة التـي يمكـن أن تكون ابنتي، والتي أصبحت دون أن تدري أمي.. ثم هذا السوار، لقد كان في ذاكرتي رمزاً للأمومة.. هذا اليوم رأيتك تلبسينه"(٤).

التبست عليه صورتها، ورمزيتها المتوارثة ما بين رمز الأمومة وحقـوق البنـوّة: والصورة التي يريدها لها كي تتواءم بالصورة في الذاكرة الجمعية ليراها في لحظـة وقـد جمعت ملامح كل النساء(٥) ثم لما تصبح كذلك تتفلت من الصورة النمطية التـي رسـمها للمرأة والتي يتوقعها، لتصبح امرأة صادمة، لم يزل يتعرف عليها بحاسته الواحدة التي حكم بها شهريار على النساء، بحاسة النظر، بحاسة عينه، لذلك لم يصل خطابهـا إلـى عقلـه، يمارس قراءتها وقراءة جسدها بواسطة عينه، وبمعجم لغوي محصور في الخطاب الغزلي لا غير، ولم يدرك مجازها الأنثوي، ولذا كان لزاماً عليه أن ينتهي ضـحية للغـة ذاتهـا وبواسطتها(٦).

(١) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٠٢.

(٢) نفسه: ٦٩.

(٣) نفسه: ١١٠.

(٤) نفسه: ١١٨.

(٥) نفسه: ١٢٠.

(٦) ينظر: عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٧، ٢٠٠٠، وتنظـر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ٢٨١.

إن مجاز الأنوثة يستوجب معجماً مغايراً لما اصطلح عليه واتفق عليه أيـضاً فـي ذاكرة اللغة المتوارثة التي تتمرد لغة الأنثى على مواضعتها، والتي شكلت سـلطة تحميهـا مؤسسية اللغة المجتمعية، ومن ضمن هذا التمرد على المواضعات المجتمعية التمرد علـى النظرة الواحدية لجسد المرأة والتي صيغت بفكر وذاكرة الفحولة، وحولته إلى جسد مقـدس أو مدنـس، مدخلة صورة هذا الجسد في صراع بين الثقافة الذكورية واشتراطاتها، وبـين كينونته اليقينية التي لا تفصل الروح عن الجسد، ولا تفصل الذات عـن الموضـوع، فـي محاولة من السرد إلى خلخلة ثقافة الجسد القارة في مقابل ثقافة العقل، ولحسم العلاقة بـين جسد المرأة وذاتها، ولتوحيده كونه متجسداً للقيم الجمالية الحسية والقيم المعنوية، يتم النظر إليه هوية إنسانية متكاملة يكون الجسد فيها كاملاً حسياً وجمالياً ومعرفياً وليس فقط أداة في يد المرأة بوصفه جسداً حسياً فقط(١)، يقول خالد: "كان الموضوع ذلك اليوم هو رسم موديل نسائي عارٍ، وبينما كان جميع الطلبة متفرغين لرسم ذلك الجسد من زواياه المختلفة، كنـت أنا أفكر مدهوشاً في قدرة هؤلاء على رسم جسد امرأة بحياد جنسي وبنظرة جمالية لا غير، وكأنهم يرسمون منظراً طبيعياً أو مزهرية على طاولة أو تمثالاً في ساحة"(٢)، "رحت أتلذذ بذلك، الموقف العجيب الذي لم اتعمده، كنت سعيداً أن تثير فيـك الغيـرة هـذا الـصمت المفاجـئ"(٣) يصبح الموقف من الجسد معياراً للإنسانية، معياراً للموقف الإنساني لتكـون القيم كلاً متكاملاً ولا يتجزأ، وفي نسق كتابة حرة تجرؤ على التعبيـر عـن ذاتيتهـا دون ترسيمات مسبقة.

في رؤية آمال مختار نخب الحياة فإن السرد المكثف قد تولى تنشيط فكرة الجـسد عبر كتابة تستلهم الجسد وأسراره واستيهاماته، كتابة تحتفي به بإشارات لا نهائيـة حـول المتعة والرغبة، وهما المؤثران المعبران عن ذلك الاحتفاء وعن اقترانه بالحياة، فبدا هـذا الجسد شديد الاحساس بذاته، مبتهجاً بأنوثته، مستغرقاً بمتعه وملاحقة رغباته(٤) من خـلال

---

(١) ينظر: عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة: ٨٥.

(٢) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ٩٤.

(٣) نفسه: ٩٥.

(٤) ينظر: عبد الله ابراهيم، الرواية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة: ٧١.

معجم لغوي شديد الخصوصية في بناء عوالمه " فالأنامل تسقي الحنان والأمومة[١] "والملابس أشلاء، والروائح نفاذة"[٢]، والوصف يختلط فيه الجسد بالفعل بالألوان بالأضواء والظلال، والتوتر "ماذا يحدث، ماذا سيحدث؟ التحام انصهار، لوحة تجريدية يتداخل في فضائها الجسد والفعل مع اللون والضوء والظل، والفعل متوتر، يهمد، ينساب، يتعالى ضجيجه، وتمتلئ الصرخة المكتومة بأنّات المتعة.. أريد أن أراك بأصابعي وأصابعه لا تتعب من رؤيتي"[٣].

كما أبرزت الروايات العلاقة الوثيقة بين المرأة والأسطرة والطقوس الخاصة بالأفراح والأحزان بخصوصية لغتها أيضاً، تصف حياة يوم استشهاد والدها وبكاء جدتها واللغة التي استخدمت في التعبير عن هذا الحزن، وارتباط هذه اللغة بالألوان التي ترتبط في الذاكرة الجمعية بالحزن كالسواد مثلاً، بالإضافة إلى عري الرأس الذي يشير إلى الخروج عن الترسيم الاجتماعي بسبب الحدث الجلل "يوم مات أبي لم تزغرد جدتي كما في قصص الثورة الخيالية التي قرأتها فيما بعد، وقفت في وسط الدار وهي تشهق بالبكاء وتنتفض عارية الرأس مرددة بحزن بدائي: "يا وخيدتي... يا سوادي.. آه الطاهر احنّاني لمن خليتيني.. تروح عليك أطراف[٤] وهنا تكوّن الرواية معجمها من اللغة التي ترتبط بالتقاليد والأساطير والمواقف المتنوعة المفرحة والمحزنة.

والناظر في لغة الروايات النسوية سيلمح تحيز اللغة البانية لسرود هذه النصوص، والمستمدة من ذاكرة اللغة الموروثة التي أرست أعرافاً لغوية متحيزة ضد المرأة، في صور نمطية مقولبة تتبع توزيع وتقسيم الأدوار في المجتمع، والتي تجعل من الرجل رمزاً للقوة والفاعلية، والمرأة رمزاً للقاصر التي تحتاج إلى رعاية دائمة، ومراقبة دائمة مما أوجد أنماطاً لغوية خاصة بصفات المرأة وأخرى خاصة بصفات الرجل، تبدو اللغة المحكية الأكثر استلهاماً لهذه الأدوار المنمطة والمتحيزة.

(١) آمال مختار، نخب الحياة: ٣٦.

(٢) نفسه: ٣٧.

(٣) نفسه: ٣٩؛ ٤٠.

(٤) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٠٧.

وكما تشير الدراسات "فإن حضور الأنثى والذكر ارتماء في ثقافة مركوزة في تربة المجتمع، وامتداد وجودي للذات التي تبلّرت هذه الدوال، فأمسى الذكر عصي التعريف، متراحب الدلالة، فيما تعينت الأنثى بدورها المعهود، ففاضت اللغة بتسمياتها حسب مراحل العمر، وبمفردات الجمال والزينة، وبتتبع أدوارها البيولوجية وبألفاظ النكاح، وبصفاتها المحمودة والمذمومة، وغيرها من توصيفات لم تخل من آثار ثقافية اجتماعية"(١).

ولعل نظرة في رواية "الميراث" لسحر خليفة تحقق لنا مقاربة الدلالة التحيزية اللغوية فيما يتعلق بالمرأة، ذلك نها مجتلى للثقافة الشعبية التي ترسم الأدوار بين الرجل والمرأة، وتنهل من معين الذاكرة الجمعية الثقافية للغة بوصف تحققها كمؤسسة اجتماعية ذات سلطة، خاصة وأنّ هذه اللغة الشعبية هي منتج خارج المؤسسة سواء أكانت سياسية أم اجتماعية أم ثقافية، لذلك فهي لن تكون مكرسة لقيم نخبوية مختارة بعناية ومسايرة للرياء الأخلاقي الذي قد يكرس قيماً غير موجودة في الواقع(٢).

لقد كانت زينة معرضة للذبح، وكان يردد على مسامعها مسألة الذبح هذه وبشكل متعمد، تقول: "كان أبي يتعمد أن يردد أمامي كلما سنحت الفرصة وكان يقصد ابنة جيرانهم – "وسّخت اسمه، ولطخت شرفه، ووطّت راسه بين الناس، لو أنا مطرحه لطاردتها لحدود جهنم كان لازم يدبحها"(٣)، وكانت هذه التخويفات والتهديدات التي تردد على مسامع زينة ديدناً في عرف الرجال الذين هاجروا إلى أمريكا، وكان عليهم أن يبلوروا معايير اجتماعية ترسيمية لأدوار الجنسين في المجتمع الأمريكي بالاستناد إلى المرجعية المجتمعية المحافظة السائدة في مجتمعاتهم الأم، والتي باتت عرضة للتغير والتبديل في المجتمع الأمريكي "وجعلت الرجل العربي يشعر أنه ما عاد رجلاً"(٤).

وعندما عادت زينة إلى وادي الريحان باحثة عن بيتهم، أخذت عيون الأطفال تحدق بها بصمت وبرود وجسارة وحين وصلت آخر الشارع صاحت بنت بصوت حاد "شالوم يا

---

(١) عيسى برهومة، اللغة والجنس: ١٠٢.

(٢) ينظر: حسن بحراوي، الكاتب الذي فاته أن يكون ملاكاً، الآداب، ع١-٢ كانون الثاني، السنة ٥٢، ٢٠٠٤: ١٠٥.

(٣) سحر خليفة، الميراث: ١٥.

(٤) نفسه: ١٥.

مرة"[١]، فهي هنا تنادي بمسمى يدل على نوعها البيولوجي، إن هذا التحيز استناداً إلىالنوع ينسحبُ جاعلا إنجاب البنت ليس في عداد الخلفة في المعيار المجتمعي، لذلك يكون التعبير التهكمي عندما علم السمسار بأنها ابنة أخ عمٍّ زينة قائلاً متهكماً "والله خلفّ"![٢].

وفي موضع آخر من الرواية يتم التأكيد على كون إنجاب البنت ليس إنجاباً، لأنه لا يحجب الميراث عن الأقارب، فها هي زوجة الأب التي حملت بالتلقيح الصناعي في "هداسا" المستشفى الإسرائيلي تبرر ذلك بكون والد زينة لم ينجب إلا هي قائلة: بس أنــت بنــت[٣] ويستكمل تحيز الدلالة المستند إلى النوع البيولوجي بعدته المجتمعية " فالبنات هم للممـــات "والمرأة إذا لم تتزوج وتنجب فهي امرأة بور، والمرأة البور كالأرض البور غير مثيرة، لا تثير الفكر والقريحة، وكذا المرأة من غير مطر"[٤]، والمرأة العاملــة هــي: "زي البقــرة الحلوب ثم تصبح بقرة منسيّة في الماخور بعدما نشّفوا حليباتها"[٥]، وفي وصف للإبنة زينة وزوجة الأب فتنة من قبل الباعة في حوانيت وادي الريحان، وفي سياق لغوي مخــصوص "هذه بنته وهذي مرته، واحدة بذرة أميركان، والثانية قحبة بدون رخصة، هذه غريبة وهذه غضيبة، يا غضب الرب، يا عيب الشوم"[٦] ومن الصفات اللغوية التحيزية في الاســتخدام اللغوي الخاص بوصف المرأة ما وصف به ابن العم الذي كان طامعاً بالميراث قرار شيخ المحكمة الشرعية الذي أمر بتجميد الميراث حتى تلد فتنة" فهو احمرّ قليلاً ثم اصفرّ ثم أكمل "وممكن ولية" فردت عليه فتنة "فال الله ولا فالك"[٧]، ومن الاستخدامات اللغويــة اللــصيقة بالمرأة الحديث الذي دار عن قريب العائلة السفير الذي كان يــسلم علــى بنــاظير بوتــو وهيلاري كلينتون وحتى مسز تاتشر قائلاً "شلونك يا مزيونة"[٨]، بل إن وصف الثورة قــد

---

(١) نفسه: ٤٤.

(٢) نفسه: ٥٢.

(٣) نفسه: ٦١.

(٤) نفسه: ٦٦.

(٥) نفسه: ٦٦.

(٦) نفسه: ٧١.

(٧) نفسه: ٧٢.

(٨) نفسه: ٧٦.

لحق به وصفاً أنثوياً للإقلال من شأنها "فهذا الشعب المتخلف الشعب الدجّ، هو فعلاً دج لأنه لحق بالثورة بنت الحارات"(١).

ومن الدلالات التحيزية في وصف المرأة وهي مفردات حسية في أغلبها وصف المرأة " بالممحونة"(٢) "والزوجة الشرشوحة "(٣) "والمرأة الكركوبة "(٤) "والمرأة البومة"(٥) والزوجة البقجة كنعت يصير مفصلاً تفصيلاً على جثتها لدرجة تغلب على اسمها فكان يقال مثلاً: "شرّف سعيد وبقجته، أو شرف سعيد وبومته، أو شرف سعيد مع الطبلة، ولا يبتسمون ولا يلتفتون، بل يقولها الواحد ببساطة ويمشي لحاله، ثم يعود ليسأل بعد ساعة: "شو بعدها البقجة مطرحها"(٦) ذلك أن تعثر الزوج في معتاشه وفي رزقه يحال إلى المرأة كونها رمزاً للشؤم، وسبباً في انقطاع الرزق، فها هو سعيد وهو ابن عم بطلة الرواية زينة وأحد المرشحين لمشاركتها الميراث بعد وفاة والدها كونها أنثى ولا تحجب الميراث يصف زوجته وهو ينفخ ويشكو: "المرة بومة وولادها كلاب مثل خوالهم والسوق واقف، والحالة زفت"(٧).

إن وصف المرأة في الثقافة الشعبية وصف نابع من دورها ونظرة الثقافة إليها، فهي تابعة للرجل في كل أدوارها، وحضورها موقوف على الانجاب والمتعة، وهذا يفسر وفرة المفردات الحسية للمرأة والألفاظ الدالة على النكاح(٨)، والمقطع النصي التالي من رواية الميراث يثبت ما نذهب إليه، فها هي تعليمات أبو سالم في الأكل ترى "أكل الدهن للمدهنات ذوات الليات البالوظة، فهؤلاء لا بدّ لهن من أكل الدهن حتى ينعمن ويتجرجرن ويتدحرجن،

---

(١) نفسه: ٨٢.

(٢) نفسه: ٨٢.

(٣) نفسه: ٩٩.

(٤) نفسه: ١١١.

(٥) نفسه: ١١١.

(٦) نفسه: ١١١.

(٧) نفسه: ١١٧.

(٨) ينظر: عيسى برهومة، اللغة والجنس: ١٠٣.

أهناك في العالم كله أحلى وأنعم من مقفى مليء بالزبدة"(١) وهذا الوصف الحسي للمرأة وهو المرتبط بالجسد يفصح عن رؤى الثقافة للمرأة، فهذه الثقافة أرادت المرأة أماً وزوجة ومعشوقة،ولا بد لها من مؤونة الجسد لتحقيق هذه الأدوار، وكأنها رهينة الإنجاب والإمتاع(٢).

إن مثل هذه التحيزات اللغوية ذات الدلالة والتي تبدو خصائص لغوية مائزة للجنسين ولا تعدو كونها تنويعات لغوية تشكل ضرباً من الأساليب والتلوينات التي تتخلل لغة فئة من الناس أو طبقة منهم لا تقيم قطيعة مع اللغة الجامعة التي تميز لغة المجتمع من غيره، وكلما ضاقت الشقة في التواصل بين الجنسين وشاركت المرأة الرجل في صوغ الحياة وبناء المجتمع الرحب قلّت الاختلافات بين الذكر والأنثى، فاللغة منظومة أودعها مِراس الكلام في الجمهور، وتتأثر بالمحيط الاجتماعي للأفراد والجماعات(٣)، وهذا يؤكد ما ذهبت إليه الرؤى اللغوية في اللغة وفي كونها بماهيتها محايدة، وأي انتظامات للتحيز فيها حتى لو كان ذلك في بناها المعجمية والقياسية فمرده إلى المواضعات الاجتماعية المجتمعية التي تشكل الأنساق في المجتمع ومن ضمنها النسق اللغوي، الذي سيدخل حيز الخطاب المختار بوعي في سجاله مع الخطابات والايديولوجيات الأخرى في السياق النصي، والذي سيدخل حيز تعدد الأصوات فيما أسماه باختين بالحوارية (Dialogisme) ذلك أنها تحقق انتماء الخطاب المزدوج إلى الأنا والآخر في فضاء تعالق تناصي تكون فيه الكلمة مشبعة وليست كلمة مجردة، في تخاطب لا متناه لا يكون فيه للكلمة معنى ثابت، إذ أنها تتوزع في ألف مظهر ضمن تعددية السياقات(٤)، وهذا يعلّي من شأن اللغة كونها تصوغ الإنسان فكراً وعقلاً ولا شعوراً أكثر مما يصوغها الإنسان.

٣-٧ الشعرية

لقد انمازت أدبية اللغة في الروايات قيد الدراسة بمستوى متقدم من شعرية توظيفها، وذلك باكتسابها مظاهر خطاب يتجاوز بطريقة مشروعة تماماً حدود اللسانيات،

---

(١) سحر خليفة، الميراث: ١٥١.

(٢) ينظر: عيسى برهومة، اللغة والنجنس: ١٠٥.

(٣) نفسه: ١٤٧.

(٤) تنظر: جوليا كرستيفا، شعرية محطمة: ١٨٧.

والمصاحبات المعجمية بوصفه تلفظاً هو نتاج انشاء ومزج، وليست المادة اللغوية سوى واحدة من مقوماته، والدور الحاسم لسياق عملية التلفظ: هو في تحديد المعنى الإجمالي له[١]، وحين نتحدث عن التلفظ بوصفه لغة فإننا نعني اللغة الوظيفية التي يكتب بها الكاتب نصه، أي اللغة الخاصة التي يصطنعها هو، والتي يحاول أن يخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي الدلالة إلى المستوى الانزياحي، وذلك بالانزياح عن المعنى الأول إلى معنى ثان فتتسع الدلالة وتغنى بفضل استخدام عناصر معينة في التبليغ كالرمز والاستعارة وغيرهما[٢].

وتشير الدراسات إلى أنّ اللغة الأدبية هي لغة قلقة متحولة، متغيرة، متحفزة، لغة شعرية وليست كالشعر تراعي توازن المستويات السردية في العمل الأدبي، ذلك أن ارتفاع مستوى عن مستوى آخر من اللغة في العمل السردي بعامة والعمل الروائي بخاصة لا ينبغي أن يفضي بهما إلى الانفصال عنه، بل يجب اتصال المستوى اللغوي بالمستوى اللغوي الآخر دون أن يحس المتلقي بذلك الانفصال والاختلاف[٣].

وترى الدراسات النقدية أيضاً أنّ الواقع النصي في تحولات الكتابة قد استطاع أن يرعى معجماً جديداً للغة التي درجت في حياتنا اليومية، ولا شك أن هذه اللغة بإثاراتها لجماليات بذاتها، فإنه لا يمكن فصلها عن الشعرية، ذلك أن الجمالي قد يسمح بدرجة من المرونة التي تقود الأدبية إلى ارتياد عوالم جديدة لم تكن لتبلغها إلا من خلال الشعرية التي تتفلت وتنفر من مرجعيتها المعجمية أو الصرفية وتعتبرها قيداً يعوق مهمتها الشعرية[٤].

والشعرية قائمة على محوري السياق والاستبدال وعلاقات التشابه والتضاد "الفصل التعسفي بين الدال والمدلول "، فهي لا تعنى بالأعمال الأدبية في ذاتها، وإنما بتلك الاجراءات التي تجعلها كذلك، وهذه الاجراءات هي وظائف الشعرية والتي تنظر في انحراف النص عن مساره العادي لتحقيق وظيفته الجمالية، أو البحث عن الانتهاك المتعمد لسنن اللغة العادية، وهذا الانحراف يحول التركيز من محور التجاور(سبيل الخطاب العادي)

---

(١) ينظر: تزفيتان تودروف، المبدأ الحواري: ٤٠.

(٢) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: ١٢٥.

(٣) نفسه: ١٢٦.

(٤) ينظر: عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي: ٢٧٣.

إلى خاصية التوازن التي تنقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته الايقاعية، ولغته الايحائية التي تحمل التوتر وطاقة الهيمنة على مشاعر المتلقي حتى تستلب وعيه الذهني بحالة التوحد مع النص، هذا بالإضافة إلى إسهام الشعرية في تشكيل بلاغة الخطاب الأدبي المنطلق من معيارية محددة للغة والتراكيب(١). هذه المعيارية تعني بأن الكلمات ليس لها معان، وإنما لها استعمالات، وأن هذه الاستعمالات تجعل معنى الكلمة كامناً فيها(٢).

إنّ النصوص إبداعات لغوية وهي أبنية للمعنى، من هنا يتركز الاهتمام على مضمون هذه النصوص، وكيف يتوسل بالمعلومة وكيف تقال وأي تأثير يعقبها؟ مكوناً الخطاب المؤدي إلى ما نسميه بالنص الأدبي الذي يتجاوز كونه خطاباً أو قولاً، ليصبح كما تقول جوليا كرستيفا ظاهرة عبر لغوية، بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها، لذلك نستطيع وصف النص الأدبي بأنه عملية إنتاج تترك مساحة كبيرة من الحرية للمفسرين(٣).

لقد أضاف بارت أشكالاً من الحريات على النص بوصفه نشاطاً وإنتاجاً وقوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، فالنص وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات، وأصداء، ولغات أخرى، وثقافات عديدة، تكتمل فيه خريطة التعدّد الدلالي (٤)، وهذا التعدد الدلالي وهذا الإنفتاح على الأجناس الأخرى الأدبية يجعل من المتاح أمام الرواية أن تستلهم الشعر وأن تستلهم الشعرية في متونها.

وقد استلهمت الروايات قيد الدراسة الشعرية في بنائها الروائي، وكان فيها مقطوعات سردية تتماهى لغتها بلغة الشعر حتى في إيقاعاته الموسيقية (مفاعلتن – مفاعيلن)

" هنا جاؤوا
هنا وصلوا
بسفن تحمل الآلاف
وتقذفهم بلا رحمة

---

(١) ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط١، ١٩٩٧: ٢٥.

(٢) نفسه: ١١٢.

(٣) نفسه: ١١٣.

هنا حلّوا

وإن رحلوا فعبر البحر والمينا

أين أبي، وهل هاجر

وهل عادت به الأيام للهجرة(١)

كما تتجلى الشعرية في النصوص الروائية برسم صورة سردية مرتبطة بعالم الإدراك والحركة، وبمظاهر الكون الطبيعية في تواشج وتناغم يضفي على الأمكنة الأحاسيس الحزينة، وتصبح مظاهر الطبيعة مؤثراً مباشراً في هذه الأحاسيس، وخاصة إذا ارتبطت بزمنٍ ماضٍ يسترجع، ذلك أن استعادة الزمان والكان لا تكون اعتباطية وبلا غايات خاصة في وضعية استعادة الذكريات التي ارتبطت بخبرات مؤلمة، فها هي زينة تصف مشوارها في أمسيّة خريفية مع ابن عمّها الذي كان يمشي معها بحسٍّ الأسى وانفجار الجرح "وبما أن الليل كان ظلاماً وقناديل الشارع موشّحة بغلاف الضباب، فما رأيت إلا شبحاً طويلاً عريضاً بشعر خفيف ورأس جميل... كان يجيد إخفاء عرجه، وكذا جروحه، في ذلك المشوار بقي على السطح بلا تركيز، زبد ورغوة وتقاطيع، أما الأعماق فسرٌّ دفين لا يظهر، تتكشف الرغوة أحياناً، وتبدو الجراح بلون الدم، وكانت بيروت أوّل الجراح.. أهو جُرح الرجولة في الموتة؟ أهو جرح العقل المتخبط في دوامات اللامحدود؟ أهو الإنسان بلا أغوار، بلا أجنحة؟ أهو الذكاء،.... ورجع جيبفارا لقاع الواد يحمل صخرة حملها سيزيف وتعب منها"(٢).

في هذا النص ينبني انحراف سياقي يخرج فيه الدال عن مدلوله المتعارف عليه إلى دلالات جديدة، فقناديل الشارع ترتدي وشاحات من الضباب، والضباب يغلف القناديل ويغلّف الذكريات، ذكريات بيروت وما تلاها من جراحات، وهي بإحساس وإدراك المرحلة ما زالت مغلفة هي الأخرى بالضباب، ذلك أن ما يظهر على السطح وحين تناقش هذه المرحلة هو محض الزبد والرغوة والفقاقيع، التي تذهب جفاء ولا تمكث في الأرض، في حين أن السرَّ ما زال دفيناً في الأعماق، ولكن انكشاف الرغوة على جفوته يبدي الجراح النى ما زالت طازجة بلون الدم.

---

(١) تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية ؛ سحر خليفة، الميراث: ٣٨.

(٢) سحر خليفة، الميراث: ٦٥.

تتبدى هنا دلالة الألوان فالجراح بلون الدم الصارخ الواضح، والحقائق التي تسوغها بلون الرغوة والزبد، وثمة مساحة من التأويل هنا ما بين حدة اللون ووضوحه وارتباطه دلالته بثنائية الأسود والأبيض، وبين الانحراف باللون نحو ألوان أخر تؤشر إلى الجرح القاني، الذي ينزاح بدلالته إلى جراح جديدة، هي جراح بلد، وجراح عقل عربي لم يهتد بعد إلى الطريق الصواب، وجراح رجولة مفتقدة من المفترض أنها تحامي وتدافع عن البلاد، إنها دلالة اندحار المشروعات الوطنية التي جعلت الإنسان بلا أغوار ولا أجنحة، والأغوار تعني هنا الأعماق وقد تمتد في الذاكرة الجمعية لتدل على الماضي الذي لم تأت رياحه بما تشتهي من حاضر كرامة للوطن والإنسان، أما الدلالة الحركية للأجنحة ففيها انحراف الاستعارة عن المعنى الموضوعي إلى معنى آخر بدلالة الجناح على الحركة والتحرر خاصة حينما يكون الحصار.

كما يقيم هذا النص حواريته بناء على تعالقه مع الدلالة الإنسانية المستوحاة من حكمة سيزيف الذي كتبت عليه المعاناة الدائمة بحمل الصخرة من جديد في كل مرة، وهنا فإن النص وهو يبني خطابه الخاص يحاور خطابات أخرى، ومن ضمنها الخطاب الأسطوري المتمثل بقصة سيزيف وصخرته، والخطاب التاريخي المتمثل بجيفارا الذي يتسمى أحد أبطال النص وهو ابن عم زينة باسمه، لما في هذا التمثل من رغبة في التماهي ببطولته وفي استحضار مآثره في النضال ومقروئية وتداولية هذا النضال المتحققة والتي تتخذ صيغة الرمز الجامع القابل للانتقال من سياق إلى آخر، وهذا يعني أن الخطاب يتوزع على لحظات قولية تستطيع أنا متعددة أن تشغلها في وقت واحد، مقيمة خطابها الحواري الذي نسمع عبره صوت الآخر فيصبح متعدد الأصوات، فالحوارية (Dialogisme) هي التي تحقق انتماء الخطاب المزدوج إلى الأنا والآخر في فضاء تناصي جعل الكلمة مشبعة بالدلالات وليست كلمة مجردة(١).

لقد انمازت أيضاً رواية ذاكرة الجسد بحواريتها المتعددة، بتعدد أصواتها في النسيج السردي، الذي جعلها وفق هذه التعددية الحوارية كتابة في السياق الثقافي الذي يشكل نسقاً في التفكير، والذي يجعل الحوارية النصية تمتد لتشمل المتلقي ملقية في وعيه كلمتها، ذلك أن النسق الثقافي يجعل الأشياء الذهنية تحمل أنماطاً من التفكير تشكل وسائل بواسطتها تنظر إلى الآخرين، كما أن الحكم في مثل هذه الحالة للنموذج الذهني، يجعل ما هو راهن

---

(١) تنظر: جوليا كرستيفا، شعرية محطمة: ١٨٧.

من نسق ثقافي مقاس على نموذج ذهني سابق، وهنا تصبح مسألة التلقي محكاً لهذا القياس، وخاصة ما سمي بأفق التوقع عند القارئ بعيداً عن الكاتب أو الكاتبة الذي يقـــرر مـــصير الثقافة والمعطى الثقافي، بتحديد كيفية استقباله أو تصنيفه داخل عمليات الاســتقبال، وهـــو الذي يعطي الموقع في الضمير وفي الذاكرة وفي الحضارة(١)، ويسمي هوسيرل التوقع هذا بالمقاصد المسبقة والتي تكون تعديلاً مستمراً له لتصير البنية إلى خصيصة مميزة، إنه قدوم النص والخيال(٢).

لقد استخدم باختين مصطلح الحوارية ليدل على التعالق بين تعبير وتعبير آخر، ذلك أنه من المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقاً بهذا الموضوع، فليس هناك تلفظ مجرد من التناص(٣)، والعلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي(٤) وقد تتخذ صيغة المرجعية، أي مرجعية الأعمـــال الأدبيـــة بمعنى الإحالات إلى نصوص أخرى ناتجة عـــن تكراريـــة العلاقـــات والتـــداعيات فـــي النصوص(٥)، وكأن الكاتب اذ يدخل أصواتاً مرجعية في نصه ويحيل عليها انمـــا يـــشحن نصه الحاضر والراهن بكل ما تحمله النصوص السابقة عليه من معـــان ودلالات بحيـــث تصبح النصوص المهاجر إليها بكل ايحاءاتها منهجاً في الكتابة، وموقفاً من العـــالم ورؤيـــا للإنسان(٦).

إن حوارية ذاكرة الجسد وخاصة في السياق الثقافي تحقق المقولات التي تفسر إحالة مقول على آخر قد تحققت دلالته ومقروئيته وتداوليته بما يعضد من مقولات النص الراهن التي تتحاور في فضائه مثرية له، ومن أمثلة ذلك ايراد أصوات كتاب وفنـــانين ورســـامين جاءت مقولاتهم كأصوات مرجعية ما زالت مقولاتها ومواقفها وما مرت به من تجارب حيّة

(١) ينظر: عبد الله الغذامي، خصوصية الرواية العربية: ٢٢٤ ؛ ٢٢٥.

(٢) ينظر: وولفكانك أيزر، سيرورة القراءة: ١٣٤.

(٣) ينظر: تزفيتان تودروف، التناص: ٥.

(٤) نفسه: ٨.

(٥) ينظر: صبري حافظ، التناص واشاريات العمل الأدبي، ألف، مجلة البلاغة المقارنـــة، ع٤، ١٩٨: ٢٤.

(٦) نفسه: ٢٤.

الدلالة، ومن أمثلة ذلك ما ورد في النص: "كان مارسيل بانيول يقول: "تعود على اعتبار الأشياء العادية أشياء يمكن أن تحدث أيضاً"[١]، وايراد ما قاله الطبيب مثلاً "وحده المثقف يعيد النظر في نفسه كل يوم، ويعيد النظر في علاقته مع العالم ومع الأشياء كلما تغير شيء في حياته،.. ارسم.. فقد لا تكون في حاجة إلي بعد اليوم"[٢]، وفي موضع آخر نجد قول برناردشو "تعرف أنك عاشق عندما تبدأ في التصرف ضد مصلحتك الشخصية"[٣]، وهناك قول لجاك بريل صدقه السارد كلي العلم خالد بن طوبال " هناك أراض محروقة تمنحك من القمح ما لا يمنحه نيسان في أوج عطائه"[٤]، وقد حفلت الرواية أيضاً بأصوات أخرى جيء بها في النصوص بوصفها آخر تعاضد وقد تعارض الأنا الساردة، تحاورها وتجاورها وتأتي بزمنها ومكانها في حوار مع زمن البطل السارد كلي العلم، حتى فينوس جاءت لتماثل البطل في شعور الفقد لذراعه كونها آلهة الجمال وفاقدة لذراعيها الاثنتين معاً "يبدو أنك لم تصدقي ذلك، أن يعيش رجل مع تمثال لامرأة، ضرب من الجنون أليس كذلك؟ حتى لو كان الرجل رساماً وكانت المرأة فينوس لا غير، هو بذراع واحدة، وهي بلا ذراعين، لقد فقدنا أطرافنا في أزمنة مختلفة ولكننا صامدان معاً، لن تمنعنا عاهتنا من الخلود"[٥].

بل إن صوت التاريخ العربي أيضاً يحضر مع صوت أبي عبد الله الصغير في محنة سقوط غرناطة، ويتماهى صوت البطل السارد بصوته في لحظة فقدان مؤلمة "تراني كنت ذلك الملك الذي لم يعرف كيف يحافظ على عرشه، تراني أضعتك بحماقة أبي عبد الله، وسأبكيك يوماً مثله"[٦].

من الأهمية بمكان أن نشير هنا إلى أن هذه الاستحضارات المرجعية التي تبني أفق تعالقها في الرواية استناداً إلى حوارية باختين لم تكن موظفة بعلاقات تناصية متقصدة، بهدف النفي أو التحويل بقدر ما جييء به لعلاقة تعضيدية مستفيدة من تداولية وحمولة هذه

(١) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٣.

(٢) نفسه: ٦٠.

(٣) نفسه: ٩٨.

(٤) نفسه: ٩٩.

(٥) نفسه: ١٦٦.

(٦) نفسه: ٢٠٩.

الأقوال لأصحابها والتي تحققت مقروئيتها واستقرت كمرجعيات يراد منها كما أشرنا شحن النص الراهن بدلالات هذه المرجعيات، وخاصة وأن البطل السارد هو رسام فقد ذراعه في حرب التحرير الجزائرية، وهو من قمم الفن الجزائري الحديث، من أجل ذلـك يستحـضر قصص الرسامين العظماء في الذاكرة البشرية ويتماهى بهم "أتذكر وسط ارتباكي ليوناردو دافنشي، ذلك الرسام العجيب الذي كان قادراً على أن يرسم بيده اليمنـى ويـده اليـسرى بالاتقان نفسه، بأي يد تراه رسم "الجوكندا" ليمنحها الخلود والشهرة، وبـأي يـد يجـب أن ارسمك أنا"(١).

لقد انمازت رواية ذاكرة الجسد بشعريتها العالية التي أسماها بعض النقّاد بالانـشاء الشعري الذي يقف عند حدود التغني بالآخر، دون الاندراج معه في علاقة متكافئة بوصف أن الكتابة فيها تعني: قتلاً رمزياً للآخر وأن هذا الانشاء الشعري جاء على حـساب عـالم السرد في الرواية، فهو لا يحيل على وقائع فنية لها بعد يتصل بأفعال الشخصيات(٢) حيث يؤدي غياب التواصل الجسدي إلى ظهور استيهامات كثيرة يعوضها الانشاء الـذي يأخـذ مظهراً سلبياً لأنه يكتنف بالعنف والعدوانية والشكوك والتهم التي يضفيها خالد على الآخرين وبخاصة أحلام – حياة(٣)، وقد رأى عبد الله الغذامي أن بطلة ذاكرة الجسد هي امرأة تتقن الكتابة على بياض، ورجل النص وحده كان يعرف ذلك، وأنها كتبت عنه لكي تنتهي منـه، واستخدمت لغة الجسد مثلما استخدمت لغة الكلمات من خلال الملابس والألوان والضحكات، وحركات الجسد لتصنع منه خطاباً شعرياً، وخطاباً سردياً(٤)، وهو يرى أن البطلة أحضرت الرجل ووضعته مع ذاكرته وفحولته لكي يفقد رجولته مع بتر ذراعه(٥).

والناظر في رواية ذاكرة الجسد سيجد أن البطلة تواصلت مع خالد تواصلاً لغويـاً أدبياً كونها كاتبة تكتب الرواية معلنة رأيها في تلك الكتابة "اننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئاً على حياتنا، فكما كتبنـا عـنهم

---

(١) نفسه: ١٨٧.

(٢) ينظر: عبد الله ابراهيم، الرواية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة: ٧٣.

(٣) نفسه: ٧٥.

(٤) ينظر: عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة: ١٩٩.

(٥) نفسه: ١٩٩.

فرغنا منهم وامتلأنا بهواء نظيف"[١]، بل إنها ترى أن كل رواية ناجحة هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما، والروايات الفاشلة، ليست سوى جرائم فاشلة، لا بدّ أن تسحب من أصحابها رخصة حمل القلم"[٢]، وبالطبع فإننا سنفهم هذا الرأي على غرابته قتلاً رمزياً قد يكون انتقاماً بطريقة ما من قتل شهريار لنسائه، ولكنه تمّ على خلفية من التواصل الجسدي، وأن استذكارات خالد لتواصله مع حياة لم تكن استيهامات بقدر ما هي رغبة في المحافظة على مكتسباته من هذه العلاقة وأحد جوانبها العلاقة الجسدية فها هو يقول: "رفعت وجهك نحوي، كنت أريد أن أقول لك شيئاً لم أعد أذكره، ولكن قبل أن أقول أية كلمة كانت شفتاي قد سبقتاني وراحتا تلتهمان شفتيك في قبلة محمومة مفاجئة، وكانت ذراعي الوحيدة تحيط بك كحزام، وتحولك في ضمّة واحدة إلى قطعة مني، راحت شفتاي تبحثان عن طريقة تتركان بها توقيعي على شفتيك المرسومتين مسبقاً للحبّ، أكان يمكن أن أصمد طويلاً في وجه أنوثتك"[٣].

إن القول بأن الرواية جنحت نحو نوع من الانشاء الشعري يصبّ بالضرورة في معنى الشعرية غير المكتملة كنوع أدبي في الرواية، فالرواية مزيج من الأنواع الفنية ممتزجة معاً، وإذا كان هناك أنواع شعرية اكتملت ويمكن تشريحها وتحليلها بصورة تامة، فإنّ النوع الشعري للرواية ما زال في حالة صيرورة[٤] والشعرية علم أسلوب شعري يبحث في الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في خانة ما[٥] فالشعرية المتمثلة بكلام متميز بقدرته على الانزياح والتفرد وخلق حالة من التوتر، هي خصيصة علائقية، تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ

---

(١) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٨.

(٢) نفسه: ١٨.

(٣) نفسه: ١٧٢.

(٤) ينظر: تزفيتان تودروف، المبدأ الحواري: ١١٣.

(٥) ينظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، ١٩٨٦م: ١٥.

فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها(١).

لقد حفلت رواية ذاكرة الجسد بهذه الشعرية والتي طغت على الأحداث الفنية ووسمت الشخصية الساردة بسمتها والتي شكلت منجاة لهذه الشخصية التي تعيد سرد ما حدث أحداثاً وأزمنة.

ومن أمثلة ذلك الكثيرة والتي نورد بعضها للتدليل فقط :

ستعودين أخيراً.. كنت انتظر الخريف كما لم انتظره من قبل..

والريح والسماء البرتقالية.. والتقلبات الجوية.. كلها كانت تحمل حقائبك

ستعودين..

مع النوء الخريفي، مع الأشجار المحمرة، مع المحافظ المدرسية

ستعودين..

مع الأطفال العائدين إلى المدارس، مع زحمة السيارات، مع مواسم الاضرابات، مع عودة

باريس إلى ضوضائها

مع الحزن الغامض.. مع المطر

مع بدايات الشتاء.. مع نهايات الجنون

ستعودين لي.. يا معطفي الشتوي، يا طمأنينة العمر المتعب

يا أحطاب الليالي الثلجية.. (٢).

والناظر في هذه اللوحة السردية الشعرية سيجد أنها حققت أول تمظهرات الشعرية في الرواية بالخروج على قوانين المصاحبة المعجمية، فهي منتجة بخروجها عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، من أمثلتها في النص " السماء البرتقالية، والأشجار المحمرّة التي ستعود كذلك بعودتها إلى البطل الذي ينتظرها وينتظر عودتها، فالسماء لم تكن برتقالية والأشجار لم تكن محمرة إلا بانحراف دلالتها في نظم الكلام الذي يقود إليه المعنى أو الصورة التي يريد السارد رسمها بنظم مخصوص، تتلون فيه اللفظة بألوان شتى، فاللفظة

(١) ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، بيروت، ١٩٨٧: ١٤.

(٢) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٩٣.

هنا تلغي العلاقات الثابتة، وتذهب نحو علاقات لا نهائية غير أكيــدة ولكنهــا ممكنـــة(١)، كاحمرار الأشجار وتحول لون السماء من المعنى المتداول والمتعارف عليه وهو الزرقـــة إلى دلالة لونية ذات ايحاء بالتوهج والفرح وهي دلالة اللون الرتقالي، وهنا فإن الشعرية قد تمظهرت بالانحراف عن التعبير(٢) وبالانزياح إلى دلالات جديدة تظل مفتوحة على تأويل الدلالة، وهو شرط ضروري للشعرية(٣) وهنا تصبح الشعرية تحطيماً للغة لا بمعنى الهدم، هدمها وتركها ركاماً وانما بمعنى إعادة البناء على مستويات تعبيرية جديدة(٤).

ثمة مسألة أخرى تجدر الإشارة إليها في معرض نقاشنا لشعرية الرواية، فاللفظة هنا ليست محايدة وانما هي لفظة مشبعة في سياق استخدامها اللغوي، فَتَحتْهَــا ضـــروب مـــن الترسبات يتجمع فيها المضمون الكلي لا المضمون الاصطفائي، فليس الذي يهدي اللفظـــة مسبقاً هو القصد العام لقول اجتماعي، فمستهلك الابداع وقد حرم من علائق مصطفاة كانت تهديه يجابه اللفظة وجهاً لوجه، ويتلقاها كمية مطلقة مصحوبة بجميع امكاناتها(٥) فـــالحزن الغامض ونهايات الجنون تدخل في نصيتها الراهنة معاني جديدة غيـــر مـــصطفاة، فمـــن تصورات الحزن التي تدرج في الاستعمال أنه واضح كل الوضوح، وربما كـــان الحالـــة الوحيدة من المشاعر الانسانية ذات الارتباط بأسبابها، تصبح هنا بدلالة الغمـــوض، وهـــذه الدلالة مرشحة لدلالات أخر، فكلما محونا معنى من المعاني فثمة معاني أخر تحت المعاني، وكذلك في استخدامنا تعبير نهايات الجنون، فالجنون يُحسم بابتداءاته أما نهايته فقد لا تكون بذات قيمة، نهايات الجنون تسبق ببدايات الشتاء، ما العلاقة التي سترتبط بين ابتداء الـــشتاء ونهاية الجنون وتحقق عودتها بعد انتظار جديد، فهل ستكون عودتها المتوقعة فـــي بدايـــة الشتاء هي نهاية الجنون بالنسبة لمنتظر هذه العودة، ما من تفسير حاسم قاطع مـــصطفى، غير أن بنية الشعرية في الرواية تغاير بنيتها في القصيدة، فهي تتم من خلال خلـــق نـــوع

(١) ينظر: أحمد مطلوب، الشعرية، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الثالث، ٢٤-٢٦ من تمـــوز، ١٩٨٩، جامعة اليرموك: ١٦.

(٢) ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية: ١٣٤.

(٣) ينظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية: ٢٠.

(٤) ينظر: أحمد مطلوب، الشعرية: ١٧.

(٥) ينظر: رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة نعيم الحمصي، دمشق، ١٩٧٠: ٥٣.

جديد من الخيال الشعري الروائي المكون لعالم يبدعه الكاتب من مادة متاحة، ومن خبرات يعيشها، يحولها إلى لوحة منظومة من الصور والموتيفات للعلاقات التي تحكم الظروف الاجتماعية(١).

في المقطع السردي التالي تظهر البنية الشعرية المستندة إلى الخبرات والصور الشعرية والتي تشكل في الرواية صيرورة شعرية تمتد وتتواصل، لأن الأنا الشعرية هي في الوقت نفسه البطل الروائي الذي يعيش التجربة السردية بصورة يتحول فيها موقف الشاعر إلى فعل معرفي(٢)، يقول خالد بن طوبال بطل ذاكرة الجسد:

هل يفيد شموخي، وملح حبك يفتت أجزائي من الداخل كل يوم.. وكلما تركتها لي تجف لها الفرشاة، وإذا بالصمت يصبح لوني المفضل..

كنت أدرى جدلية الرسم والكتابة كما أردتها أنت

.....

لماذا كان الليل هزيمتي

ألأنني كلما خلوت بنفسي خلوت بك، أم لأنّ للفن طقوس الشهوة السرية التي تولد غالباً ليلاً

في ذلك الزمان الخارج عن الزمن

على حافة العقل والجنون.. في ذلك الحدِّ الذي تلغيه العتمة

والفاصل بين الممكن والمستحيل

كنت أقترفك

كنت أرسم بشفتي حدود جسدك

أرسم برجولتي حدود أنوثتك

أرسم بأصابعي كل ما لا تصله الفرشاة(٣).

في مثل هذه المقاطع السردية تصبح التجربة الشعرية حاملاً لبعد معرفي ممتد ومتواصل من خلال البعد السردي للشعرية، فالبطل لا يقرن شعريته باستيهامات باطنية بقدر ما يحيل سرده على موقف متصل ومتواصل منذ ابتداء الرواية بوصفه بطلاً استثنائياً رساماً باهراً، وفاقداً لذراعه في حرب التحرير والاستقلال، وفوق ذلك يعيش بحس الفجيعة

(١) ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة: ٢٤١.

(٢) نفسه: ٢٤١.

(٣) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٨٣.

التي لا يجدي معها الشموخ، تنزاح الدلالات إلى نقيضها في الصورة السردية، فالحب بدلالته الجميلة وذات المعنى الجميل كما هو في المعتاد من الاستخدام اللغوي لمفهومه ومصاحبته المعجمية يصبح الطعم الملح.. يصبح حبات من الملح تفتتت الأجزاء من الداخل، والصمت في شعرية تراسل الحواس يصبح بلون ممض.. والليل الذي هو ستار المحبين في الموروث يصبح هزيمة للرسام المُعاني، وتختلط الملذات الحسية بالملذات الابداعية وقد ذابت الفواصل لتكون إحداهما عوضاً عن الأخرى.. بل إن مشهد التقبيل يتماهى بمشهد من الرسم، فالبطل خالد بن طوبال صار بمثابة البطل الرمزي الذي يناظر الأنا الشاعرة في القصيدة بوصفه علة هذه الرواية ومصدر فضاءاتها وسرودها وأحداثها وهو كما هو البطل الرمزي في سياقات مشابهة يتزيا بمسحة من التصور الرومانسي الذي يفترض تماهية مع الكاتبة / الكاتب بصورة تتراجع معها الموضوعية الدرامية لتحل محلها الذاتية الغنائية الشعرية(١).

إن رواية ذاكرة الجسد رواية شعرية، والرواية الشعرية تروم إلى نقل المتلقي من الشخصيات والأحداث إلى بنية شكلية للنص، تحول المشاهد السردية إلى نسيج من الصور والشخصيات، إلى تجليات للذات، ذلك أن الرواية الشعرية لا تحدد فقط بالأسلوب الشعري أو النثر المخملي، وكل رواية لا تخلو من هذا الأسلوب أو هذا النثر، ولكنها الرواية التي تنهض على بنية تتجاوز التطور السببي والحركة الزمنية للسرد ضمن سياق القص وبنيته، لتصبح جنساً أدبياً هجيناً يستخدم الرواية ليشارك بها وظائف القصيدة(٢).

والناظر في رواية ذاكرة الجسد سيلمس طغيان الشعرية على الحدث الفني وشخوصه وأمكنته وأزمنته وموضوعية الحدث ودراميته. الأمثلة كثيرة ولوحات سردية طويلة لا يتسع لها المقام ولكنها مبنية على قاعدة سردية:

بيد واحدة كنت احتضنك.. وأزرعك وأقطفك.. وأعرّيك
وألبسك وأغير تضاريس جسدك لتصبح على مقاييسي
يا امرأة على شاكلة وطن

....

(١) ينظر: صبري حافظ، جماليات الرواية الجديدة: ٢٣٧.

(٢) نفسه: ٢٣٧.

أحبك الشرق والقراصنة.. وقاطعوا الطرق.. ولم تقطع ايديهم

....

أنت لذّتي السرية وجنوني السري، ومحاولتي السرية للانقلاب على المنطق

....

كيف حدث هذا.. وما الذي أوصلتي إلى هذا الجنون.... (١).

إنّ ما يمكن أن نخلص إليه من دراسة اللغة وسياقها الثقافي وشعريتها في الرواية النسوية العربية هو انسانية اللغة وليست ذكوريتها أو أنثويتها، فاللغة لا تتجزأ إلى لغة ذكور ولغة إناث انطلاقاً من أبنيتها الصرفية والنحوية، ومن حيث كونها امكانية ذهنية ربانية تولد مع الانسان سواء أكان ذكراً أم أنثى: وأن أية تحيزات لغوية انما هي بتأثير الانساق الذهنية القائمة على تقسيم الأدوار في المجتمع وفق معايير النوع البيولوجي، فتصبح اللغة سلطة تحيز وتمييز، لذلك فإن رحابة اللغة تسمح بأن تصبح لغة تستثني الأنماط والتعابير الجنسوية المقولبة باتجاه لغة انسانية محايدة ومعبرة عن الطموحات والآمال التي تجعل النص الأدبي نصاً لغوياً بصرف النظر عن هوية كاتبه أو كاتبته الجنسية.

وبعد:

فإني أرجو الله أنّي وفقت في استيفاء متطلبات هذه الدراسة، آملة أن تكون خطوة على طريق دراسات مستقبلية تستوفي ما لم يستوف من هذا العنوان الهمِّ، والله الموفق.

٣-٨ الخاتمة

لقد سعت هذه الدراسة إلى قراءة تجربة الكتابة النسوية في الرواية العربية في ضوء طروحات المنهج النسوي الذي أفاد من مختلف طروحات فكر ما بعد الحداثة الذي انتقل من منطق الشبيه الحداثي إلى منطق المختلف ما بعد الحداثي، حيث أن جذور النسوية الحديثة تمتد في أعمال سيمون دو بوفوار التي صاغت السؤال الأساسي للنظرية النسوية، والمتمثل بكون المرأة هي الجنس الثاني، الذي يسعى الجنس الأول إلى مصادرة غيريته، ممتحنة الدراسة هذه المقولة وغيرها من المقولات التي انبنت عليها بالاستناد إلى عينة مختارة من الروايات النسوية العربية وبالاطلاع والإفادة من الدراسات النقدية العربية التي نظرت في الرواية النسوية، وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج نجملها فيما يلي:

---

(١) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: ١٨٤.

١- إن الدراسات النسوية تنظيراً وتطبيقاً نصيّاً لم تصل بعد حدود الاستقرار النظري كنظرية مستقلة بمنهجية ذات استراتيجيات محددة، وتنظيراتها تتقاطع مع الجهود الفكرية المختلفة على صعيد الفكر والنقد معاً، وخاصة النقد الثقافي والحضاري ودراسات ما بعد الاستعمار، وهذا لا يلغي جوهر الفكر النسوي بعدته المفاهيمية الداعية إلى احترام الهامش في كل تجلياته وتمثلاته على قاعدة التعدد والاختلاف المثري والمغني للثقافة الإنسانية والمفترض أنها ترفض منظومة قيم الاضطهاد، والتمييز، والتحيز، وازدواجية المعايير في كل المجالات، فهي تبحث عن موقع أصيل ضمن خطاب مراكز القوى المهيمن والمسيطر والشديد الانتقائية في مجالات السياسة والاقتصاد والقانون.

٢- إن روايات مرحلة التأسيس للرواية العربية قد شهدت مشاركة فاعلة للنساء، وذلك بتقديم روايات أبرزت المشترك الأنثوي في تفاصيله الكثيرة والصغيرة، مفسحة المجال لصوت نسوي غالباً ما اتخذ شكل بطولة فردية مطلقة، وهذا ما جعل الروايات تدخل حيز شكل فني آخر هو: السيرة الذاتية مما وسم الكتابة في هذه المرحلة بميسم المنطلقات الدفاعية الساعية لمركزة قضية الأنوثة بموازاة الذكورة، وبصورة تشي بالتمرد والخروج عن المألوف الاجتماعي من خلال تبني ايديولوجيات بموجه غربي وتطرح عادة رواية ليلى بعلبكي "أنا أحيا" وروايات كوليت خوري "أيام معه" و "ليلة واحدة" كأمثولة لهذه الذاتية المضخمة الموحية بالتمرد.

كما تميزت روايات هذه المرحلة فنياً بالسرد الخطي المتتابع على صعيد الزمن، وكانت تقنية الاسترجاع السردية هي التقنية الغالبة، وبدا ايقاع الزمن بطيئاً يعتمد الاسترجاع بواسطة الذاكرة، فكثرت المنولوجات التي لاءمها شكل الكتابة بتقنية أسلوب الرسائل كما في رواية كوليت خوري "ليلة واحدة" و "أيام معه".

٣- لقد شكلت الرواية النسوية مدونة للفكر الاجتماعي في مختلف تمثلاته الرمزية، وخاصة حين يتعلق بترسيم دور المرأة في المجتمع، مثبتة المقولة التي ترى أن المرأة هي حارسة التقاليد، وخاصة في وضع الحدود بين الخاص والعام، فالمجتمع لا يتلاعب بالتقسيم لمجرد رغبته في تجزيء العالم الاجتماعي، وإنما لأن الحدود الموضوعة تجسّد توزيعاً في إطار علاقة تراتبية محدودة، ودائبة التكرار بذات الصورة وقد برز ذلك واضحاً في رواية ليلى العثمان "وسمية تخرج من البحر" مبرزة هذه الرواية أن

ترسيم الأدوار في المجتمع يطال الرجل والمرأة معاً، وخاصة حين يرتبط ببنى الاقطاع والتمايز الطبقي.

وفي محور العلاقة بالغرب والذي كان الأبرز في رواية حميدة نعنع "الوطن في العينين" ورواية آمال مختار "نخب الحياة" ورواية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد" فقد كانت الأنوثة على النقيض من الفحولة والذكورة الجنسية التي برزت من خلال روايات اللقاء الحضاري مع الغرب كنوع من التعويض عن الفشل والتخلف السياسي أمام تجربة الغرب المتقدم، مقدمة نموذجاً يغاير النموذج السائد، ومقدمة نموذجاً جديداً هو النموذج الملتبس للعلاقة مع الآخر، غير الخاضع للتنميط أو القولبة الجاهزة، ما استوجب البحث عن مستويات توفيقية جديدة، كما في رواية "الميراث" لسحر خليفة والتي أبرزت هذا النموذج الملتبس.

٤- وفي جانب الدراسة الفنية فقد أظهر البحث توظيفاً خاصاً للزمكانية الأنثوية في الرواية النسوية وقد نبع هذا التوظيف الخاص من العلاقة بالحسّ الأنثوي الخاص، الراشح عن تجارب نسوية تعايشها المرأة وحدها، وبعيداً عن مسبقات شرك الحقائق الذكورية التي تسود الخطاب المهيمن، وكذلك في اتصال هذا التوظيف بالمجال الخاص في منظومة تقسيم الأدوار في المجتمع، فقد كان البيت وهو المجال الخاص بالمرأة كما السجن في رواية حنان الشيخ " حكاية زهرة " ورواية حميدة نعنع " الوطن في العينين " وفي رواية ليلى العثمان "وسمية تخرج من البحر" مما جعل الزمكانية تتجلى كذاكرة تاريخية اجتماعية، كخطاطة تحفظ الموروث، وتستمد آليات تجددها عبر العصور من مستودع الخبرة الجماعية النفسية والاجتماعية والجمالية مما يعني أن ميراث التفرقة والتمييز هو ميراث متراكم تتعايش فيه المعارف المتضادة أسطورية كانت أم انثروبولوجية.

كما أظهرت الدراسة خصوصية للكتابة النسوية، ورغم ضبابية هذا المصطلح وصعوبة تحديد منطلقه الجمالي، وبوصف أن الفن الروائي هو أنظمة دالة مونولوجية حوارية هي بمرتبة نماذج للعالم، تلتقي فيها الأيديولوجيات المتعددة والمدعمة بوعي الأنا الراعية لهذه الأدلجة ليتوصل إلى أنّ من خصوصيات الكتابة النسوية ومحدداتها خصوصية التجربة وخصوصية الاحساس الأنثوي كمعادل للتحديق الذكوري، وعلاقة هذه المسألة بالصراع الحضاري بين الشرق والغرب، وبالبوح والمناجاة الذاتية حيث وجدت المرأة في لغة الشعر والتخييل ملاذاً أو أداة للبوح، وقد بدت هذه المسألة واضحة في الروايات قيد الدراسة، كما وجدت في الرّوي التقريبي الذي يعوّل بصورة

واضحة على ذاكرة القارئ المتلقي وعاطفته من خلال خرق قواعد اللعبة السردية التي جهد في الإيهام بواقعيتها، فيجنح الخطاب السردي بذلك ليصير خطاباً مباشراً تقريبياً متوجهاً إلى المروي لهم باستخدام ضمير المتكلم ضميراً للسرد، وهو الضمير الحميمي القريب الذي يلغي الفواصل بين الراوي ومرويّيه، لتكون الذاتية تعبيراً عن العلاقات من خلال وقعها وأثرها على الذات المُعانية التي تصادر ذاتيتها لصالح ذات مجتمعية مفصلة بمقاييس المهيمن والسائد، ليصبح الاحتماء بالذات وسيلة من وسائل الحفاظ على شروط وجودها، وهذا ما كان واضحاً من خلال رواية لطفية الدليمي "من يرث الفردوس" ورواية سميحة خريس "خشخاش"، هذا بالإضافة إلى إبراز مدى إفادة الرواية النسوية من تقنيات تيار الوعي، وانعكاس كل ذلك على اللغة التي تصاغ التجربة بواسطتها وتصوغ هي التجربة، بإبراز الروايات النسق اللغوي كنموذج معرفي سائد تصبح من خلاله اللغة كياناً قوياً مهيمناً يصوغ التجربة المعيشة التي تصبح الكتابة جزءاً منها وليس مجرد عكس لها، وقد برزت اللغة كناظم عضوي مشارك في تقسيم الأدوار، وخاصة من خلال اجتراح الروايات كرواية "الميراث" لسحر خليفة لنسق لغوي يغلّب العامية، وخاصة في الحوارات، ذلك أن في العامية معجم الالوان والروائح والتفصيلات الدقيقة الخاصة بالبيوت والحدائق، وهي الدالة على الموقع الاجتماعي والجغرافي أيضاً من خلال ايحاءاتها بالطبقة الاجتماعية والمكان المديني أو الريفي.

كما أبرزت الدراسة تحيز اللغة وخاصة في ابرازها خصائص مائزة للجنسين لا تقيم قطيعة مع اللغة الجامعة التي هي بماهيتها محايدة، وأي انتظام للتحيز فيها حتى لو كان ذلك في البنى المعجمية والقياسية فمرده إلى المواضعات المجتمعية التي تشكل الانسان في المجتمع ومن ضمنها النسق اللغوي.

وبعد فإني آمل أني وفقت في تقديم اطروحتي هذه، وما توفيقي إلا بالله مقروناً بالدعاء الخالص، وحسن الرجاء أن تنفع بما فيها.

المراجع

أ- المراجع باللغة العربية:

إبراهيم، حنان، (٢٠٠٣)، مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، **تايكي**، ع١٢، ص١٧-١٨.

إبراهيم، رزان محمود، (١٩٩٥)، **أعمال سلوى بكر في سياق الأدب النسائي**، رسالة ماجستير مخطوطة / الجامعة الأردنية، ص١٧.

إبراهيم، رزان محمود، (٢٠٠٣)، **خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة**، ط١، دار الشروق.

إبراهيم، عبد الله، (٢٠٠٠)، الرواية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة، **تايكي**، ع٤، ص٦٥.

إبراهيم، عبد الله، **السردية العربية الحديثة**، المركز الثقافي العربي.

أبو الحسين، هيام، (١٩٨٣)، ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي، **فصول**، م٣، ج٣، ص٣٧٣.

أبو النجا، شيرين، (٢٠٠٢)، **نسائي أم نسوي**، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أبو النجا، شيرين، (٢٠٠٣)، **مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية**، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

أبو النجا، شيرين، (٢٠٠٠)، صفحات من نضال النساء المصريات "**من طيبة**" مجلة غير دورية تصدر عن مركز دراسات المرأة الجديدة، ص١٥١ .

أبو النجا، شيرين، (١٩٩٩)، طرح نسوي لمفهوم البيت في حكاية زهرة وصاحب البيت، **مجلة ألف**، البلاغة المقارنة، ع١٩، ص١٧١ .

أبو ريشة، زليخا، ١٩٩٦، **اللغة الغائبة، نحو لغة جنسوية**، ط١، مركز دراسات المرأة، عمان.

أبو زيد، نصر حامد، (١٩٩٩)، قضية المرأة بين سندان الحداثة ومطرقة التقاليد، **مجلة ألف**، البلاغة المقارنة، ع١٩، ص٢٩.

أبو نضال، نزيه، (١٩٨٧)، **أدب السجون**، ط١، دار الحداثة.

أبو نضال، نزيه، (١٩٩٩)، **علامات على الرواية في الأردن**، ط١، دار أزمنة.

أبو نضال، نزيه،(١٩٩٦/٨/٩)، غادة السمان، بيروت ٧٥، **الدستور الأردنية**، ص٢.

أبوديب، كمال، (١٩٨٧)، **في الشعرية**، ط١، بيروت.

أدونيس،(١٩٩٨-١٩٩٩)، وطن ليس وطناً، **باحثات**، الكتاب الخامس، ص٢٥٤.

الأعرجي، نازك، (١٩٨٨/١١/٢٤) النأي عن منخفض النساء، **مهرجان المربد الشعري التاسع**، بغداد، ص٣٠، ٣٥.

أفّاية، محمد نور، (١٩٨٨)، **الهوية والاختلاف، المرأة، الكتابة، الهامش**، دار أفريقيا للنشر والتوزيع، المغرب.

آفران، بن زئيف، (٢٠٠٣)، النكهة والرائحة في طقوس العودة الفلسطينية، **الكرمل**، ع٧٦- ٧٧، ص١٠٨.

إنجلز، فريد ريش، (١٩٧٠)، **أصل العائلة، مختارات**، م٣، دار التقدم، موسكو.

أوصديق، فاطمة وأخريات، (١٩٨٤)، **الدراسات الاجتماعية عن المرأة في العالم العربي**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، اليونسكو.

آيزر، ود لفكانك، (٢٠٠١)، سيرورة القراءة، ترجمة: فاطمة الذهبي، **نوافذ**، ع١٥، النادي الأدبي، جدة، ص١٤١.

ايفرار، فرانك، وتينة، أريك، بارت، رولان، (٢٠٠٠)، **مغامرة في مواجهة النص**، ترجمة وائل بركات، ط١، دار الينابيع، دمشق.

باختين، ميخائيل، (١٩٩٠)، **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة، سوريا.

بارت، رولان، (١٩٧٠)، **الكتابة في درجة الصفر**، ترجمة: نعيم الحمي، دمشق.

بارت، رولان، (١٩٨٩)، **النقد البنيوي للحكاية**، ترجمة: أنطون أبي زيد، ط١، منشورات عويدات، بيروت.

بارت، رولان، (١٩٩٢)، **لذة النص**، ترجمة: منذر عياش، ط١، دار لوسوي، باريس.

باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،، بيروت ١٩٨٤ .

بحراوي، حسن، (١٩٩٠)، **بنية الشكل الروائي**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت.

بحراوي، حسن، الكاتب الذي فاته أن يكون حلاقاً، **الآداب**، ع١، ٢، كانون الثاني السنة ٥٢، ٢٠٠٤.

بحيري، سعيد حسن، (١٩٩٧) ، **علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات**، ط١، مكتبة لبنان، لونجمان.

برادة، محمد، (١٩٩٨)، خصوصية الرواية العربية، **فصول**، م١٧، ع١، ص٤٣٦.

البربري، محمد، (١٩٩٩)، التذكير والتأنيث في اللغة العربية، **مجلة ألف**، البلاغة المقارنة، ع١٩، ص٥٧.

برتسليمي، جان، (١٩٧٠)، **بحث في علم الجمال**، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مؤسسة فرانكلين، نيويورك، القاهرة.

برهومة، عيسى، (٢٠٠٢)، **اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة**، ط١، دار الشروق.

بشارة، عزمي، (١٩٩٧)، في الذاكرة والتاريخ، **الكرمل**، ع٥٠، ص٤٥.

البطل، علي، تحولات المقدس والمدنس، **فصول**، م١٦، ع٤، ربيع ١٩٩٢.

بعلبكي، ليلى، (١٩٦٣)، **حكاية زهرة**، دار مجلة شعر، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت.

بغورة، الزواوي، (٢٠٠٢)، البنيوية منهج أم محتوى، **عالم الفكر**، م٣٠، ص٦٩.

بكر، أيمن، (١٩٩٨)، **السرد في مقامات الهمذاني**، ط١، الهيئة المصرية للكتاب.

بكر، سلوى، (١٩٩٥)، أفكار حول كتابة المرأة في العالم العربي، **النهج**، ع٤١، السنة ١١، ص١٢٦.

بكر، سلوى، (١٩٩٣)، **وصف البلبل**، ط١، سينا للنشر.

بو طيب، عبد العالي، (١٩٩٨)، مستويات دراسة النص الأدبي، الرواية نموذجاً، **علامات**، م٩، جـ٣٥، ص١٤٩-١٥٠.

بوتور، ميشيل، (١٩٧١)، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت.

بورنوف، رولان، أونيليه، ريال، (١٩٩١)، **عالم الرواية**، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون العامة، بغداد.

بيتور، ميشال، (١٩٨٦)، استعمال الضمائر في الرواية، **الثقافة الأجنبية**، ع١، السنة التاسعة، ص٥٥.

بيومي، نهى، هويات، (١٩٩٨-١٩٩٩)، هيئات، حدود خطاب الأصل والحاجات والعيش، **باحثات**، الكتاب الخامس، ص٤٠.

تامر، فاضل، (٢٢-١٩٩٣/٨/٢٥)، جدل الواقعي والغرائبي، **أوراق ملتقى عمان الثاني**، وزارة الثقافة.

تقرير التنمية الانسانية العربية، (٢٠٠٣)، **نحو اقامة مجتمع المعرفة في البلدان العربية**، المكتب الانمائي العربي في الامم المتحدة.

تودروف، تزفيتان وآخرون، (١٩٨٩)، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة: أحمد المديني، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

تودروف، تزفيتان وآخرون، (١٩٩٢)، **المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين**، ترجمة: فخري صالح، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

تودروف، تزفيتان، (١٩٨٩)، التحولات السردية، ترجمة: أحمد قمو، **الثقافة الأجنبية**، ع١، ص٨.

تودروف، تزفيتان، **التناص**، ترجمة: فخري صالح، الثقافة الأجنبية، ع٤، ١٩٨٨.

جابر، عمر صبحي محمد، (٢٠٠٢)، **البنية والدلالة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

جاكلين، آني وآن، (١٩٧٨)، **قضية النساء**، ترجمة: جورج طرابيشي، ط١، دار الطليعة، بيروت.

جاكوبي، يولاند، (١٩٦٣)، **علم النفس اليونغي**، ترجمة: ندرة اليازجي، ط١، الأهالي للطباعة والنشر.

جلال، مصطفى أحمد، (٢٠٠١)، التفكيكية والنسوية، **أفكار**، ع١٥١، ص٢٥.

جهاد، كاظم،(١٩٩٧)، من الهوية إلى الاختلاف، سياسة دريدا، **الكرمل**، ع٥، ص٦٥.

جولدمان، لوسيان، (١٩٩٣)، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، ترجمة: خيري دوقة، **فصول**، م١٢، ع٢، ص٣٥-٣٧.

الجوهري، محمد، (٢٠٠٢)، ندوة الثقافة الشعبية والحداثة، **فصول**، ع٦٠، ص١٥٧.

جينت، جيرار، (١٩٩٢)، **حدود السرد**، ترجمة: لميس أبو جمالة، ط١، اتحاد الكتاب العرب.

جينت، جيرار، (١٩٩٧)، **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، ط٢، المشروع القومي للترجمة.

الجيوسي، سلمى الخضراء، (١٩٩٩)، المرأة العربية في مواجهة العصر، **مجلة ألف**، البلاغة المقارنة، ع١٩، ص١٠-١١.

حافظ، صبري، (١٩٩٨)، التناهي وإشاريات العمل الأدبي، **مجلة ألف**، البلاغة المقارنة، ع٤، ص١٥٥.

حافظ، صبري، (١٩٤٨)، الحداثة والتجسيد المكاني، **فصول**، مج٢، ع٤، القاهرة، ص١٨٨.

حافظ، صبري، (١٩٩٨)، خصوصية الرواية العربية، **فصول**، م١٧، ع١، ص٤٤٤.

حداد، نبيل، (١٤٢٢هـ/٢٠٠م)، **الرواية والواقع الاجتماعي، دراسة في تجربة الرواية الأردنية**، منشورات جامعة آل البيت.

حديدي، صبحي، (١٩٩٧)، نبي العنف، مسيح الثقافات المقهورة، **الكرمل**، ع٥٠، ص٦٠.

حسن، خالد حسين، (٢٠٠٢)، **شعرية المكان في الرواية الجديدة**، كتاب الرياض، ط١، مؤسسة اليمامة الصحفية.

الحسن، فاطمة، (١٩٩٥-١٩٩٦)، الأنوثة والرومانسي في الكتابة النسائية من غادة السمان حتى أحلام مستغانمي، **باحثات**، الكتاب الثاني، ص١، ٢.

حسين، طه، (١٩٨١)، **أديب**، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

الحليف، شعيب، (١٩٩٩)، وظيفة البداية في الرواية العربية، **الكرمل**، ع٦١، ص٨٨.

حمادة، نجلاء، (١٩٩٨-١٩٩٩)، العربي الناظر إلى الغرب، **باحثات**، الكتاب الخامس، ص٢٧٢.

حمود، ماجدة، (٢٠٠٢)، **الخطاب القصصي النسوي**، نماذج من سورية، ط١، دار الفكر.

حميد، لحمداني، (١٩٨٥)، **الرواية المربية ورؤية الواقع الاجتماعي**، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء.

حميدة، نعنع، (١٩٨٦)، **الوطن في العينين**، ط٢، دار الآداب، بيروت.

حميدة، نعنع، (١٩٨٩)، **من يجرؤ على الشوق**، ط١، دار الآداب، بيروت.

حنفي، حسن، (١٩٨٨)، قراءة النص، **مجلة ألف**، البلاغة المقارنة، ع٨، ص٧٦.

حنفي، عبد المنعم، (١٩٩٦)، **التحليل النفسي للأحلام**، ط١، مكتبة مدبواي، القاهرة.

خاكان، لويك ج . د، (٢٠٠٢)، نحو علم ممارسة اجتماعي، ترجمة: أحمد حسان، **فصول**، ع٦٠، ص١٧٩-١٨٢.

الخالد، كورنيليا،(٢٠٠٢)، **المرأة العربية، الإبداع النسائي، النظريات النسوية، خصوصية الإبداع النسوي**، وزارة الثقافة، عمان عاصمة للثقافة العربية.

خرّاج، عفيف، (١٩٨٠)، **الحرية في أدب المرأة**، ط٢، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

الخرّاط، ادوارد الخراط، (١٩٩٩)، **أصوات الحداثة**، ط١، دار الآداب.

خربطلي، محمود، (٢٠٠٠)، عودة إلى موت المؤلف، **أفكار**، ع١٤٢، ص١٩-٢٤.

خرستو، نجم، (١٩٩٦)، **رُهاب المرأة في أدب الياس أبي شبكة**، ط١، دار الجيل، بيروت.

الخروي، لطفي، (١٩٩٠)، **معجم الأساطير**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

خريس، سميحة، (٢٠٠٠)، **خشخاش**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

خضير، ضياء، (٢٠٠٠)، **الحوار بين الحلم واليقظة، الفنان علاء بشير**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة.

الخطيبي،عبد الكريم، (١٩٩٧)، **الجنس في القرآن الكريم**، ترجمة: محمد بنّيس، ط١، منشورات الجمل.

خليفة، ابراهيم، (١٩٨٣)، **علم الاجتماع والمدينـــة**، المكتــب الجــامعي الحــديث، الاسكندرية.

خليفه، سحر، (١٩٩٧)، **الميراث**، ط١، دار الآداب.

خليل، ابراهيم وآخرون، (٢٠٠٢)، **خصوصية الإبداع النسوي**، أوراق عمل ملتقـــى الإبداع النسائي الأول من ٢٣ – ٢٦ آب، ١٩٩٧، وزارة الثقافة.

خليل، ابراهيم، (٢٠٠٣)، ايقاع الزمن في الرواية العربية، **الرأي الثقافي**، ع١١٨١٢، ص٨.

خياط، سلام، (١٩٩٥)، الجسد كسلطة، **النهج**، ع٤١، السنة ١٠، ص١٢٠، ١٢١.

داغر، شربل، **المرأة أو الجنس الأدبي**، **خصوصية الإبداع النـــسوي**، أوراق ملتقـــى الإبداع النسائي الأول، ٢٣ – ٢٦ آب، ١٩٩٧.

درّاج، فيصل، (٢٠٠١)، الشبح التقليدي والمثقف الحديث، **الكرمل**، ع٦٨، ص٤٢.

الدليمي، لطفية، (١٩٩٧)، **من يرث الفردوس**، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ديبو، أمل، (١٩٩٥)، المرأة ي كتابة جــورج خــضر، **باحثـــات**، الكتــاب الثــاني، ص٢٣٦-٢٤٣.

رؤوف، هبة، (١٩٩٩)، المرأة والاجتهاد، نحو خطاب إسلامي جديد، **مجلـــة ألـــف**، البلاغة المقارنة، ع١٩، ص٩٩.

راي، وليم، (١٩٩٧)، **المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة: يوئيـــل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد.

الربضي، أنصاف، **المؤثر المعرفي والفلسفي**، **خصوصية الإبـــداع النـــسوي**، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢.

رشيد، فايز، (٢٠٠٠)، الدولة والأمة والهوية في عصر العولمـــة، **أفكـــــار**، ع١٤٨، ص٧.

رضوان، عبد الله، (١٩٩٩)، **الرائي**، ط١، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع.

الروبي، ألفت كمال، (١٩٩٩)، مي زيادة والنقد النـــسوي، **مجلـــة ألـــف**، البلاغـــة المقارنة، ع١٩، ١٤٤-١٥٩.

الرويلي،ميجان، البازعي، سعد، (٢٠٠٠)، **دليل الناقد الأدبي**، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

ريكور، بول، (١٩٨٨)، إشكالية ثنائية المعنى، ترجمة: فريال جبوري غزول، **مجلة ألف**، البلاغة المقارنة، ع٨، ص١٨٠.

زرهول، روبن، (١٩٩٢)، نحو نظرية للراوي التقريبي، **الثقافة الأجنبية**، ترجمة سلمان حسن العقيدي، السنة التاسعة عشر، ع٢، ص٧٤، ٧٥.

الزعبي، أحمد، (١٩٨٦)، **في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية**، (د.ط)، دار الأمل، عمان.

الزنّاد، الأزهر، (١٩٩٣)، **نسيج النص، فيما يكون به الكلام ملفوظاً**، ط١، المركز الثقافي العربي.

الزنكري، حمادي، (١٩٩٥)، الجسد ومسخه في الفكر العربي، **حوليات الجامعة التونسية**، ع٣٩، ص٧١.

زيمعور، علي، (١٩٩٧)، **التحليل النفسي للذات العربية**، ط٤، دار الطليعة، بيروت.

سرمك، حسين، (١٩٩٥)، **المشكلات النفسية لأسرى الحرب**، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة.

سرمك، حسين، (٢٠٠١)، **مملكة الحياة السوداء**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

سرمك، حسين، (٢٠٠٣)، **مخيّرون بالشعور، مسيّرون باللاشعور**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

السعافين، ابراهيم، (١٩٨٠)، **تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (١٨٧٠-١٩٦٧)**، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية.

السعافين، ابراهيم، (١٩٩٦)، **تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية**، دار الشروق، الإصدار الأول.

السعافين، ابراهيم،)١٩٩٦)، **الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا ابراهيم جبرا الروائي**، ط١، دار الشروق.

السعد، مريم قاسم، (٢٠٠٢)، **أنماط الزمن لدى ت. س اليوت في الرباعيات**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

سعيد، إدوارد، (١٩٨٨)، **الثقافة والامبريالية**، ط٢، ترجمة: كمال أبو ديب ، دار الآداب، بيروت.

سعيد، ادوارد، التلفيق، (٢٠٠٢)، الذاكرة والمكان، **الكرمل**، ع٧٠ – ٧١، ص٩٢.

سعيد، ادوارد، (١٩٩٨–١٩٩٩)، العرب والغرب، ميراث الماضي، **باحثات**، الكتاب الخامس، ص٦٨٠.

سلام، ريما عقاد، (١٩٩٥)، قضية المرأة من الجبرتي حتى قاسم أمين، **باحثات**، الكتاب الثاني، ص٢٥٤.

سلامة، رجاء، (٢/١/٢٠٠٤)، التميز وعنف التميز ضد المرأة، صحيفة **الرأي**، ع ١٢١٥٨، ص٩.

سلامة، يوسف، (١٩٩٧)، مشكلة الهوية في الفلسفة الغربية، **الكرمل**، ع٥٠، ص٨٢.

سلدن، رامان، (١٩٩٩)، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: سعيد الغانمي، ط١، دار الفارس للنشر، بيروت.

سليطين، وفيق، (٢٠٠٣)، خطاب الأنوثة، تفكيك المطلق ونقض جوهر الهوية، **تايكي**، ع١٢، ص٥٤.

السمّان، غادة، (١٩٨٣)، **بيروت ٧٥**، منشورات غادة السمان.

السوّاح، فراس، (١٩٩٧)، **الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثيولوجيا والديانات المشرقية**، ط١، دار علاء الدين.

الشاذلي، المصطفى، (١٩٩٤)، إشكالية تلقي العجائبي، **آفاق**، مجلة اتحاد كتاب المغرب، ع٥٥، ص٥٧.

شاهين، أسماء عبد القادر، (٢٠٠٠)، **جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا**، رسالة ماجستير مخطوطة / الجامعة الأردنية، ص٣٣.

شاهين، ذياب، (٢٠٠٣)، الشاعر واللغة، الصراع بين المحكي والمكتوب، **الرافد**، ع٧١، ص٤٥.

شرابي، هشام، (١٩٩٣)، **النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي**، ترجمة: محمود شريح، ط٢، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

شعبان، بثينة، (١٩٩٩)، **مئة عام من الرواية النسائية العربية**، ط١، دمشق.

الشوابكة، محمد، (١٩٩٥)، توظيف التناهي في رواية متاهة الأعراب، **مؤتة للبحوث والدراسات**، م١٠، ع٢، ص٣٨.

الشوابكة، محمد، (١٩٩١)، دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، **مجلة أبحاث اليرموك**، ع٩، ص٦٥.

الشوك، علي، (١٩٩٩)، **جولة في أقاليم اللغة والأسطورة**، ط١، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا.

الشيخ، حنان، (١٩٨٣)، **حكاية زهرة**، ط٤، دار الآداب.

شيلكة، صامولي، (٢٠٠٢)، ما الشعب في المعتقدات الشعبية، **فصول**، ع٦٠، ص١٢٧ .

صالح، الطيب، (١٩٦٦)، **موسم الهجرة الى الشمال**، ط١، دار العودة، بيروت.

صالح، صلاح، (١٩٩٧)، **قضايا المكان الروائي**، ط١، دار مشرقيات، القاهرة.

صالح، فخري، **المرأة قاصة**، أوراق ملتقى عمان الثاني ٢٢-١٩٩٣/٨/٢٥، وزارة الثقافة.

الصايغ، مي، (١٩٩٥)، المرأة العربية، الواقع والتطلعات، **النهج**، ع٤١، السنة ١١، ص١٠١.

الصدّة، هدى، (١٩٩٩)، المرأة والذاكرة، **مجلة ألف**، البلاغة المقارنة، ع١٩، ص٣١٧.

الصكر، حاتم، (١٩٩٤)، **كتابة الذات، دراسة في واقعية الشعر**، ط١، دار الشروق.

الصمادي، امتنان، (٢٠٠٢)، سميحة خريس بين عشق الجذور وأسطورة الخصب، **تايكي**، ع١٠، ص؟؟.

الضمور، رنا عبد الحميد سلمان،(٢٠٠٢)، **فؤاد التكرلي روائياً**، رسالة ماجستير مخطوطة، مقدمة لجامعة مؤتة.

الطاهر، لبيب، (١٩٩٨-١٩٩٩)، الآخر في ثقافة مقهورة، **باحثات**، الكتاب الخامس، ص٢٦٢.

طرابيشي، جورج، (١٩٧٨)، **عقدة أوديب في الرواية العربية**، ط٢، دار الطليعة، بيروت.

عاشور، رضوى، (٢٠٠١، **صيادو الذاكرة**، في النقد التطبيقي، ط١، المركز الثقافي العربي.

عبادي، محمد عبادي، (١٩٩٦)، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، لونجمان، القاهرة.

عبّاس، احسان ونجم، محمد يوسف، (١٩٥٧)، **الشعر العربي في المهجر**، دار صادر، بيروت.

عبد السلام، فاتح، (٢٠٠١)، مقدمات ما قبل التغير الأدبي، **ألف باء**، مجلد ثقافي فصلي ،م١، ص٣١ .

عبد الملك، بدر، (١٩٩٧)، **المكان في القصة القصيرة في الإمارات**، ط١، المجمّع الثقافي، أبو ظبي.

عبيد، محمد صابر، (٢٠٠٢)، مقارنة المعنى الروائي، **تايكي**، ع١٠، ص٧٧.

عثمان، عفيف، (١٩٩٨-١٩٩٩)، الغرب بعيون إسلامية، **باحثات**، الكتاب الخامس ص٢٠٣-٢٠٥ .

العثمان، ليلى (١٩٩٥)، **وسمية تخرج من البحر**، ط٢، دار المدى للثقافة والنشر.

عزيزي، وفيق، (١٩٩٤)، **الجنس في أدب غادة السّمان**، ط١، دار الطليعة.

العلي، نادية صادق، (١٩٩٧)، مدخل لما بعد الحداثة، ترجمة: أحمد ناهد، **أبواب**، ع١٣، ص١٣٢.

العفيفي، عبد الحكيم، (١٩٩٣)، **الأحلام والكوابيس، تفسير علمي وديني**، ط١، الدار المصرية، القاهرة.

عقاد، إيفلين، (١٩٩٥)، الكتابة لسبر أغوار التجربة، **باحثات**، الكتاب الثاني، ص١٠٧.

علوا، علي، (٢٠٠٢)، في "انتظار القمر" الوقوع بين الشعري والتاريخي، **تايكي**، ع٤، ص٤٢.

علوان، علي عباس، (د.ت)، **نقد الرواية العراقية، محاولة في تحديث المـــنهج**، دار الشؤون القافية العامة، بغداد.

علوش، سعيد، (د.ت)، **عنف المتخيل الروائي**، مركز الاتحاد القومي، لبنان .

عمّار، فاروق، صورة المرأة في ثلاثية البحر (لحنّا مينا) **عمان**، ع٤٣، كانون الثاني ٢٠٠٢ .

العيد، يمنى، (١٩٩٩)، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيــوي**، ط٢، دار الفارابي.

العيد، يمنى، (١٩٩٧)، جمالية المكان والحنين إلى المدينـــة المفقــودة، **الآداب**، ع٩، ١٠، ٤٥، ص٣٠.

الغانم، محمود أمين، (١٩٩٣)، **ثارات شهرزاد**، ط٢، دار الآداب، بيروت.

الغانم، محمود أمين، (١٩٩٤)، **البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة**، دار المستقبل العربي، بيروت.

الغانمي، سعيد، (١٩٩٢)، **الكنز والتأويل**، ط١، المركز الثقافي العربي.

الغذامي، عبد الله، (١٩٩٨)، خصوصية الروايـــة العربيـــة، **فـــصــول**، م١٧، ع١، ص٤٢٤.

الغذامي، عبد الله، (١٩٨٥)، **الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلـــى التـــشريحية**، ط١، النادي الأدبي، جدة.

الغذامي، عبد الله، (٢٠٠٠)، **المرأة واللغة**، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت.

الغذامي، عبد الله، (١٩٩٢)، قراءة العقيدة الحرية، **الأقلام**، ع٥، ص١٧.

غرايبة، هاشم، (٢٠٠٠)، برد الواقع، دفء الفــن، فـــي روايـــة ســميحة خـــريس، خشخاش، **أفكـــار**، ع١٤٨، ص٦٦-٧١.

غزوان، عناد، (١٩٩٠)، **آفاق في الأدب**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

غزول، فريال جبوري ، (١٩٩٢)، قصص الحيوان بين موروثنـــا الـــشعبي وتراثنـــا الفلسطيني، **مجلة ألف**، البلاغة المقارنة، ع٣، ص١٤٥.

غزول، فريال جبوري، (١٩٩٤)، جولة في نقد ألف ليلة وليلة الجديد، **فصول**، م١٣، ع١، ص٢٩٩.

غنايم، محمود، (١٩٩٣)، **تيار الوعي في الرواية الحديثة، دراسة أسلوبية**، ط٢، دار الجيل، بيروت، دار الهدى، القاهرة .

غنيم، محمد أحمد، (١٩٨٧)، **المدنية، دراسة في الانثروبولوجيا الحضرية**، دار المعرفة الجامعية.

الفاعوري، عوني، (٢٠٠٢)، **تجليات الواقع والأسطورة في النتاج الروائي لابراهيم الكوني**، عمان.

فروم، أريك، (١٩٩٢)، **اللغة المنسية**، ط١، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العرب.

فرويد، سيجموند، (١٩٩٦)، **تفسير الأحلام**، ترجمة: عبد المنعم الحفني، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة.

فريحة، نمر، (١٩٩٨–١٩٩٩)، صورة الغرب في الكتب المدرسية اللبنانية، **باحثات**، الكتاب الخامس، ص٢٠٥.

فريزر، سير جيمس، (١٩٧١)، **الغصن الذهبي**، ترجمة: أحمد أبو زيد، ط١، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

فضل، صالح، (١٩٩٧)، **البنائية في النقد الأدبي**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

فوكو، ميشيل فوكو، (١٩٨٤)، **نظام الخطاب**، ترجمة: محمد سبيلا، ط١، دار التنوير، بيروت.

فوكو، ميشيل فوكو، (١٩٩١)، **استعمال اللذات، تاريخ الجنسانية**، ترجمة: جورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي.

فيتزا، سوزان أندر، (١٩٩٧)، الحنين إلى الوطن والمنفى، **الآداب**، ع٩، ١٠، السنة ٤٥، ص٨٠.

الفيصل، سمر روحي، (١٩٩٤)، **السجن السياسي في الرواية العربية**، ط٢، جروس برس، لبنان.

الفيصل، سمر روحي، (١٩٩٥)، **بناء الرواية العربية السورية، ١٩٨٠- ١٩٩٠**، اتحاد الكتاب العرب.

قاسم، سيزا، (١٩٨٤)، **بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القاضي، إيمان، (١٩٩٢)، **الرواية النسوية في بلاد الشام**، ط١، الأهالي.

القرشي، عالي، (٢٠٠٠)، **نص المرأة من الحكاية إلى كتابة التأويل**، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا.

قسّومة، الصادق، (د.ت)، **النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ**، دار الجنوب للنشر، تونس.

القواسمة، محمد عبد الله، (١٩٩٨)، **البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف**، ط١، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان.

كامبل، جوزيف، (١٩٩٩)، **قوة الأسطورة**، ترجمة: حسن صقر وميساء صقر، ط١، دار الكلمة للنشر والتوزيع، سوريا.

الكردي، محمد علي، (١٩٩٣)، النقد البنيوي بين الايديولوجيا والنظرية، **فصول**، م٤، ع١، ص١٥٠ .

كرستيفا، جوليا، (١٩٩٩)، زمن النساء، ترجمة: بشير السباعي، **مجلة ألف**، البلاغة المقارنة، ع١٩، ص١٩٣-١٩٩.

كرستيفا، جوليا، (٢٠٠١)، شعرية محطمة، ترجمة: وائل بركات، **نوافذ**، النادي الأدبي بجدة، ع١٥، ص٩٤ .

كوليت، خوري، (١٩٨٠)، **أيام معه**، ط٥، دار الأنوار.

كوليت، خوري، (١٩٩٢)، **ليلة واحدة**، ط٣، دار الفارسة، دمشق.

كوهين، جان، (١٩٨٦)، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

لحمداني، حميد، (١٩٩٠)، **النقد الروائي والأيديولوجيا**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت.

لحمداني، حميد، (١٩٩٣)، **بنية النص السردي، المنظور الروائي**، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت.

لربروتون، دفيد، (١٩٩٣)، **انثروبولوجيا الجسد والحداثة**، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، ط١، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت.

لوكاتش، جورج، (١٩٧٩)، **الرواية كملحمة برجوازية**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت.

ليوفن، ريتشارد فان، المدينة، المكان مجازاً في ألف ليلة وليلة، ترجمة: فاضل جعسكو، **الآداب**، ع٩، ١٣، السنة ٤٥، ١٩٩٧ .

ماتورد، كرستيان، (١٩٩٧)، النقد النسوي، عناصر إشكالية، **مجلة العلوم الإنسانية**، ع١٨٦، ص٦١٩.

مارتن، والاس، (١٩٩٢)، **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، (د.ط)، المجلس الأعلى للثقافة.

مارينو، أدريان، (١٩٩٧)، نحو تعريف للأجناس الأدبية، ترجمة: صلاح السعيد، **الثقافة الأجنبية**، ع٤١٣، ث٨٧.

الماضي، شكري عزيز، (٢٠٠٣)، **الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين**، ط١، دار الشروق.

مبارك، سلمى، (٢٠٠٢)، قراءة في تاريخية الأنا، الآخر، **فصول**، ع٦٢، ص٢٥٨.

مبروك، مراد عبد الرحمن، (١٩٩٨)، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

المحادين، عبد الحميد ، (٢٠٠١)، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

المحادين، عبد الحميد، (١٩٩٩)، **التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

مختار، آمال، (١٩٩٣)، **نخب الحياة**، ط١، دار الآداب، بيروت، بيروت.

مرتاض، عبد الملك، (١٩٩٨)، فن الرواية، بحث في تقنيات السرد، **سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، كانون الأول، ٦٥.

المرنيسي، فاطمة، (١٩٩٤)، **الإسلام والديمقراطية**، ترجمة: محمود دبّيات، ط١، دار الجندي، دمشق.

المرنيسي، فاطمة، (١٩٩٦)، **الجنس كهندسة اجتماعية**، ترجمة: فاطمة الزهراء أزريول، ط٢، المركز الثقافي العربي.

المرنيسي، فاطمة، (١٩٩٨)، **نساء على أجنحة الحلم**، ترجمة: فاطمة الزهراء أزريول، ط١، المركز الثقافي العربي، نشر الفنك، .

المرنيسي، فاطمة، (٢٠٠٠)، **سلطانات منسيات**، ترجمة: فاطمة الزهراء أزريول، ط١، المركز الثقافي العربي .

المرنيسي، فاطمة، (٢٠٠٠)، **هل أنتم محصنون ضد الحريم**، ترجمة: نهلة بيضون، ط١، المركز الثقافي العربي.

المرنيسي، فاطمة، (٢٠٠٢)، **العابرة المكسورة الجناح**، ترجمة: فاطمة الزهراء أزريول، ط١، المركز الثقافي العربي، نشر الفنك.

المرنيسي، فاطمة، (د.ت)، **الحريم السياسي**، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق.

مستغانمي، أحلام، (١٩٨٨)، **ذاكرة الجسد**، ط١، دار الآداب، بيروت.

مطلوب، أحمد، **الشعرية**، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الثالث، ٢٤ – ٢٦ – تموز، ١٩٨٩، جامعة اليرموك.

معتصم، محمد، (٢٠٠٢)، رواية سيرة الشخصية، **عمان**، ع٩٢، ص٣٣.

المعموري، ناجح،(٢٠٠٢)، **أقنعة التوراة**، ط١، الدار الأهلية، عمان.

مفتاح، محمد، (١٩٩٠)، **دينامية النص**، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت.

المقدسي، أسامة، (١٩٩٨-١٩٩٩)، سجناء القرن التاسع عشر، **باحثات**، الكتاب الخامس، ص٢٧٢.

مندلاو، أ . أ، (١٩٩٧)، **الزمن والرواية**، ط١، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت.

الموسوي، محسن جاسم، (١٩٨٨)، **الرواية العربية، النشأة والتحول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الموسوي، محسن جاسم، (١٩٩٤)، صيغ الكلام وأوجه الكتابة في الليالي، **فصول**، م٣، ع١، ربيع الأول، ص٢٠

الموسى، خليل، (٢٠٠٠)، المرأة المثال في الشعر، **جذور**، مج٢، ج٣، ص٣٠٣.

موسى، شمس الدين، (١٩٩٧)، تأملات في إبداعات الكاتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ميرهوف، هانز، ١٩٧٢، **الزمن في الأدب**، ترجمة: أسعد رزوم، سجل العرب، القاهرة.

النابلسي، شاكر، (٢٠٠١)، العوائق الاجتماعية لتقدم الحداثة في الفكر العربي المعاصر، **أفكار**، ع١٥١، ص٦.

ناهم، أحمد، (٢٠٠١)، فن الكتابة النسوية، **الأقلام**، ع٥٤، ص٣١.

النجار، ابراهيم، (١٩٩٥)، كيف ينظر الرجل إلى الكتابة النسائية، **باحثات**، الكتاب الثاني، ص٢٢٩.

نزهوي، ديفيد كور، النص والسياق، ترجمة خالدة حامد، **الثقافة الأجنبية**، ع١، السنة ١٩، ١٩٩٨.

النصير، ياسين (١٩٨٦)، **إشكالية المكان الأدبي في النص الأدبي**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

النصير، ياسين، (١٩٨٩)، **الرواية والمكان**، **الموسوعة الصغيرة**، دار الشؤون القافية العامة، بغداد.

النصير، ياسين، (١٩٩٢)، الصيانية والتدميرية، **أقلام**، ع٨١٧، بغداد ص٥١.

النعيمي، حسن، (٢٠٠٠)، غواية السرد، قراءة في المقامة البغدادية للحريري، **جذور**، ج٣، مج٢، ص١٩٩.

النقّاش، رجاء، (٢٠٠٠)، نعم هناك شيء " رجالي " في ذاكرة الجسد، **الوطن العربي**، ع١٢٢٧، ص٤٧.

النقّاش، فريدة، (٢٠٠٢)، **حدائق النساء (في نقد الأصولية)**، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان.

النوايسة، حكمت، (٢٠٠١)، سميحة خريس في رواية الخشخاش، **أفكار**، ع٥١، ص٤٠، ٤١.

نور، هيرمان، فراي، ثروب،(١٩٨٦)، **الأدب والأسطورة في النقد والأدب**، ترجمة: عبد الحميد ابراهيم شيحة، مكتبة النهضة، القاهرة.

نورس، كريستوفر، (١٩٩٦)، **التفكيكية، النظرية والتطبيق**، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ط٢، دار الحوار.

الهاشمي، علوي، (١٩٩٤)، **ما قالته النخلة للبحر**، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

همفري، روبرت، (١٩٧٥)، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة: محمود الربيعي، ط٢، دار المعارف، مصر.

هيو، ج، سلفرمان، (٢٠٠٢)، **نصيّات، بين الهرمنيوطيقيا والتفكيكية**، ترجمة حسن ناظم، ط١، المركز الثقافي العربي.

وهبة، مجدي، (١٩٨٢)، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت.

وولف، فرجينيا، (١٩٩٩)، المرأة والكتابة الروائية، ترجمة: وليد الحمامصي، **مجلة ألف**، البلاغة المقارنة، ع١٩، ص١٨٨.

ويدوسون، بيتر، (٢٠٠١)، رامان سلدن، النظريات النسوية، ترجمة: محمد نور النعيمي، **أفكار**، ع١٥٩، ص٢٤، ٢٥.

ويدون، كريس، (١٩٩٨)، الممارسة النسوية والنظرية ما بعد البنيوية، ترجمة: باقر جاسم محمد، **الثقافة الأجنبية**، ع١، السنة ١٩، ص٩٦-١٠٢.

ويليك، رينيه، وارين، أوستن، ١٩٨٧، **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

يارد، نازك سابا، (١٩٩٥)، أنا هي، هنَّ، نحن، والكلمة، **باحثات**، الكتاب الثاني، ص٦٥.

ياسين، بو علي، (١٩٧٠)، **الثالوث المحرم، دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي**، دار الكنوز الأدبية، بيروت.

ياسين، فرج، (٢٠٠٠)، **توظيف الأسطورة في القصة العراقيـــة الحديثـــة**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

ياسين، نجمان، (١٩٩٧)، **الإسلام والجنس في القرن الأول الهجري**، ط١، دار عطية للنشر.

يري، جيرمن، (١٩٨٩)، روائيون يبحثون عن الرواية، ترجمة: سعد قاسم الأســـدي، **الثقافة الأجنبية**، ع١، السنة التاسعة، ص٢٧.

ينفسكي، دوتكونا، (١٩٩٩)، الشفرة الشعرية للأسطورة، ترجمة: عـــدنان بركـــات، **الثقافة الأجنبية**، ع٢، السنة العشرون، ص٤١.

يوسف، آمنة، (١٩٩٧)، **تقنيات السرد الروائي فـــي النظريـــة والتطبيـــق**، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية.

ب- المراجع باللغة الإنجليزية:

Amazon Bluestocking and Crones, (١٩٨٥), **A Feminist Dictionary**, Kranarae and treichler , One Edition.

Beauvoir Simonede "١٩٠٨ – ١٩٨٦", (١٩٤٩), **The Second Sex**. Reprint of ١٩٥٣ed Published by Knopt, New York, Translation to English by Leeuxieme Sexe .

Catharine A. McKinnon, Feminism , Maxims , **Method and the State**, A. Agenda for Theory " in Feminist Theory", Antique of Ideology .

Cook, Miriam, (١٩٨٧), **War Other Voices: Women Writer Son, Lebanese Civil War**, New York: Cambridge University press, ١٩٨٧ .

Elains Pollard and Helen Liebeck , **The Oxford Dictionary**, Oxford, Fourth Edition .

Joseph .T. Zeidan, (١٩٩٥), **Arab Women Novelists**, State University of New York.

Rose Marie Tony, **Feminist Thought**, **A Comprehensive**, Introduction Williams College.